

BBC 音乐导读 4

贝多芬 钢琴奏鸣曲

Beethoven Piano Sonatas

Denis Matthews 著

杨 孝 敏 译





花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

贝多芬：钢琴奏鸣曲/（英）马修斯（Matthews，D.）著；杨孝敏译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第4册）
ISBN 7-80611-641-9

Ⅰ.贝… Ⅱ.①马… ②杨… Ⅲ.贝多芬，L.V.（1770～1827）-钢琴-奏鸣曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.17

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第23913号

BBC音乐导读4

贝多芬：钢琴奏鸣曲

Denis Matthews 著　杨孝敏译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　3.625印张　58千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：6.80元

ISBN 7-80611-641-9/G·35



目　录



序 言

键盘乐中的新约全书和旧约全书这句老话现在依然适用。没有巴赫的《平均律钢琴曲集》（Well-tempered Clavier）和贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲的音乐图书馆是一个糟糕的音乐图书馆。这三十二首奏鸣曲远不只是丰富了一种原已得天独厚的乐器的曲目，它们还完美地展示了一种特定的音乐形式在天才作曲家手中所能达到的近乎无穷的技巧和丰富变化。巴赫的任何两首赋格在风格和手法上都毫无雷同之处。手法决定于风格和思想，个性因采用某些基本手法得以突出，而并未受到妨碍。贝多芬在不同的音乐范围内表现出与巴赫同样的特点。试想一下这些奏鸣曲的丰富多彩及其博大的魅力。即使是最漫不经心的音乐爱好者，也为称作《月光奏鸣曲》的第一乐章那奇异、朦胧的潜在力量所折服。有哪位演奏曲目广泛的音乐大师会在其保留曲目中漏掉《华德斯坦奏鸣曲》和《热情奏鸣曲》吗？（哪两首姊妹乐

曲比这两首奏鸣曲更有区别地确定大小调呢?）即使是失望地声称贝多芬的中期作品毫无新意的饱学之士，仍会把《汉马克拉维亚奏鸣曲》当做不论对演奏者或听众都是最具挑战性的作品之一并加以研究；而对于那些避而不谈贝多芬那史诗般气势恢宏乐曲的人来说，每一个时期都有以亲切通俗的语气对话的奏鸣曲。即使最年轻的钢琴手也能够通过奏鸣曲寻找到进入贝多芬世界的入口。随着其思想和技艺的日臻成熟，他们会放眼其后期的作品之高耸入云的巅峰；但他们将永远惊叹于贝多芬的早期慢板乐章中那无可怀疑的丰富蕴涵。然而，贝多芬的作品中的“早期”一词需作一些说明。他在波恩生活的岁月里曾写了童年的三首奏鸣曲，这些乐曲可能有其预示性，但并未正式收入作曲家自许的曲集。贝多芬二十五岁时才证明自己已具备发表编号作品的条件。按莫扎特的标准，他是一个大器晚成者。

从此之后，贝多芬的钢琴奏鸣曲所具有的价值和魅力基本上均衡地反映在整个创作生涯的各个时期：它们体现了他一生所经历的漫长的音乐和精神之旅；它们展现了钢琴自身那从大键琴的对手到取得作为一种独奏乐器的无以抗衡的至尊地位的日趋增强的力量；它们涵盖了一个短暂而重要的历史时期，这个时期的社会变革反

映在一切艺术世界中。据说历史上真正杰出的人物都应运而生。去臆测若贝多芬早出生一个世纪他会走上何种发展之路，是无聊之举。然而如果没有他的影响，那后一个世纪的音乐世界几乎就完全不同了。命运，正如贝多芬也会同样称呼的，不可能选择比这更为适当的时机了。贝多芬 1770 年生于莱茵兰（Rhineland）内的波恩：生逢其时——音乐在等待着他。

不过艺术的价值并不永远呈直线上升状态。我们不能像十九世纪的人们常说的那样，说贝多芬“继承了前人的遗产”，仿佛人们可以改进海顿或莫扎特的作品。艺术与这种推理不合，正如莫扎特那蒸蒸日上的荣耀给我们提示的那样。贝多芬发掘的不是更深的而是不同的深度：这里体现的是一种不同类型的艺术家，一个不同的时代。这个时代有时被称为“浪漫主义的兴趣”，一种更自由且更具个性色彩的潮流。然而，我们不能因为自己对他音乐的主观情感而说贝多芬是一个浪漫主义者。“愿此曲成为心与心的交流！”他在其《庄严弥撒曲》（Missa Solemnis）的乐谱上这样写道。但他也以相同的程度满足了对形式的理性而客观的挚爱：他执著地追求古典主义理想。他为追求完美的形式历尽千辛万苦，他的乐谱草稿说明了这一点：他最初的设想往往粗

陋不堪，平淡无奇。但他带着无情的自责，推敲锤炼使之成形。其结果是他最伟大的作品中，几乎每一个小节上都打上了他意志力量的烙印。他在与病魔和乐曲材料本身进行的长期孤立的抗争中大获全胜。有关他乐曲的道义力量论述颇多。他的天性与坚韧摒弃了平庸粗俗、稍纵即逝的情感，而捕捉到了最高尚和最永恒的东西——只说这些就够了。但那心灵的交战仍旧在让我们去聆听：我们在欣赏他的乐曲时，又重历了他的悲剧及他的胜利。

贝多芬所产生的影响深远之至，即使像勃拉姆斯和瓦格纳这样风格迥异的人也对他心怀敬意。瓦格纳视他为音乐戏剧之父，并在《第九号交响曲》的乐声中欢庆拜鲁特歌剧院的落成。具有古典主义精神的勃拉姆斯可能会指责瓦格纳选择《第九号交响曲》而未选择贝多芬的歌剧《费黛里奥》（Fidelio)。《第九号交响曲》虽然其合唱尾声有其显见的戏剧形式，但其力度大都产生于那纯音乐之力量。正是在各种古典曲式中贝多芬的戏剧直觉得以充分地展示：在交响曲、协奏曲、弦乐四重奏和奏鸣曲中他继承了这些曲式的构思。他的影响可说是巨大的——巨大到甚至我们违背逻辑地谈论莫扎特和海顿作品中的“贝多芬式的”段落——但他得到的遗产亦

是十分巨大的。首先，他继承了一种音乐语言：一种深深地扎根于调性之中的语言，优美的旋律和对位声部用这种语言尽可能变换交织，这种语言融合海顿和莫扎特的成熟作品所特有的潇洒而温文尔雅的风格。它带来了形式和手法的一些既定思想。贝多芬以其全部的革命性风格，甚至在几乎将其发挥到极致时也很少改变这些思想。管弦乐团已有了管乐器和弦乐器的固定模式，并配有一对激发出如此富于想像力的表现手法的定音鼓；四重奏，管弦乐团中的弦乐基础，作为最完美的室内乐的“平衡形式”而产生；钢琴本身得以使用，其在协奏曲和室内乐中的种种可能性已得到充分的探索。假若“充分的”一词似乎有些夸张，我们不妨试问一下，是否有人曾在掌握这些新手法方面超过了莫扎特的许多钢琴协奏曲，或超过了他的两首钢琴四重奏。

然而，钢琴却仍处于其初期阶段。但其价值已为人们所认识和利用：莫扎特谱写协奏曲以及海顿在后期谱写奏鸣曲时脑子里想到的是钢琴，而不是大键琴。这种价值是显而易见的。当克里斯托福里（Cristofori）大约于1710年推荐这种乐器时他解决了一个从一开始就一直困扰着键盘制造者的问题：怎样将指法转为情感的表现？传统的大键琴（harpsichord）和古钢琴（clavichord）

都有其自身的优缺点。大键琴音乐富有光彩，它以附加键盘，可轮换使用的两套羽管琴拨和八度音联奏而见长，因此能以起伏跌宕的力度变化产生恢宏的气势，这使巴赫有可能为这一件独奏乐器创作他的《意大利协奏曲》 (Italian Concerto)。靠远距离控制操作的羽管琴拨对细腻的指法难以表现，这就是为什么早期键盘音乐带有大量装饰音和花体句（flourish）——这是一些可以造成富于节奏表现力的特点。而古钢琴对指法反应灵敏（其音锤或击弦金属小片均可击打或制动琴弦，利于表现极细微的色调微差〔nuance〕和颤吟〔vibrato〕)——但在大厅里其音色毫无可取之处。钢琴为这两种平日的世界，提供了一些东西：带有自由运动的音锤的控键装置活动部件便是问题的答案：手指控制速度，速度决定音色。它亦有其初期阶段的不足之处，但巴赫从未拥有过私人钢琴。起初对它疑虑重重的巴赫，对他于 1747 年在腓特烈大帝（Frederick the Great）宫廷中所见到的西尔伯曼（Silbermann）型钢琴表示赞赏——这足以使当代用钢琴弹奏巴赫作品的人心安了。四十年之后，莫扎特因其如歌的音乐风格而名闻遐迩，使众多妄自尊大之辈难以望其项背。钢琴能歌唱，并借助手指产生瞬息万变的力度差异。没

有这些，贝多芬就绝不可能以下述方式开始他的第一首钢琴奏鸣曲：

谱例 1



（pianoforte 或 fortepiano 这个字变成了 piano，这是一个多么荒诞的缩写形式！虽然称谓已约定俗成，我们还是把《热情奏鸣曲》称为一首“轻柔的”〔piano 一字有轻柔之意〕奏鸣曲。）但我们还是回到巴赫吧：贝多芬实际上对他有多少了解？在那对一切都不屑一顾的黑暗时期，《马太受难曲》（St Matthew Passion）仍默默无闻地被人遗忘，等待着门德尔松去重新发掘它。而贝多芬对巴赫的认识比人们想象的要多。他对他早期的老师克里斯蒂安·戈特洛布·内费（Christian Gottlob Neefe）传授给他的那些“旧约全书”式的前奏曲和赋格既了解又钦

佩。他晚期对对位法的吸收可追溯到这一时期，因为在他来到维也纳很长时间之后一直继续练习弹奏巴赫的《平均律钢琴曲集》，而且他个人的一些处理方式可从车尔尼（Czerny）那种危险的个人风格编辑的乐谱中觉察到。与此同时，在巴赫的时代曾一直是对作曲家的一种挑战和思维难以攻克的堡垒的赋格已不再流行：从巴赫完成《平均律钢琴曲集》（1744 年）到贝多芬发表其钢琴奏鸣曲 Op.2（1796 年）之间的半个世纪中发生了许多事情。因为，如果说在十八世纪人们一般都一改那温文尔雅的风格而乐于采用更轻松愉快的娱乐性音乐形式，但严肃的作曲家却仍需要用严肃的形式来打动他们的精神和心灵。奏鸣曲和所有与其同等的曲式——交响曲、协奏曲、四重奏——形成了新的堡垒，它们名称依旧，但很快就获得了一种特殊的意义。

意大利为音乐界奉献了自己的语言，奏鸣曲这一术语很久以来表示演奏出来或“听上去”与“清唱剧”（cantata）形成对比的一种乐曲。乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli）于 1597 年出版了管乐器与弦乐器合奏的奏鸣曲，在此后的一个世纪中，此词被用于各种十分不同的音乐作品，虽然越来越多的人倾向于仅用它表示由对比性“乐章”发展的音乐作品。（就连多梅尼科·

斯卡拉蒂〔Domenico Scarlatti〕的单乐章的大键琴奏鸣曲在很多场合下都拟作成对演奏。）十八世纪初，巴赫在对奏鸣曲与组曲（suite，或古组曲〔partita〕）加以区别时更为精确，后者含有舞曲形式，前者则含有更严肃的快板、柔板和赋格。但看上去颇为似非而是的是，小步舞曲这种舞曲形式出现在后期的“古典”奏鸣曲中，贝多芬的诙谐曲即由此产生。因此可以看出，术语和形式都产生于作品风格的需要，并且是适者生存。但术语本身有可能使人产生误解，如“奏鸣曲式”这样的术语，它指的是自十八世纪中期之后一种人们特别喜欢的结构形式。这种形式在巴赫之子菲利普·艾曼纽（Philipp Emanuel）的作品中及在他之后的海顿和莫扎特的作品中达到顶峰，并具有意义深远的影响。“奏鸣曲式”一切之所以令人迷惑不解，是因为它描述的是某一单乐章而非整首奏鸣曲可能的表现形式，而且大约自 1740 年之后奏鸣曲的多种形式在很大程度上都以此为基础，特别是在大多数古典乐曲第一乐章中涉及到那种紧张而扣人心弦的冲突时更是如此。但对它的运用并没有硬性规定：莫扎特用一组变奏曲，一支小步舞曲和一支回旋曲构成，他最著名的一首奏鸣曲（K.331）。贝多芬谱写两乐章、三乐章或四乐章奏鸣曲时亦未因此而有半点犹

豫；如有必要，则以慢板而不是快板乐章开始（Op. 27/2）；或以此为结尾（Op. 109 或 111）。这两位作曲家在交响曲的创作手法上都比较严格：而他们的独奏奏鸣曲更亲切更灵活。但奏鸣曲式对一切器乐曲都有着极大的影响，因此其发展过程值得探讨。

最简单的曲调往往按照万有引力和呼吸的自然规则分成两部分。这样便出现了“二部曲式”。当第一部逐渐走向一个新调（可能是属调）而第二部重返主调时，二部曲式用于更大的目的。巴赫在其舞曲乐章中详尽无余地展现了这一基本思想，斯卡拉蒂在其单乐章奏鸣曲中亦是如此。这种对称性因各部的重复而得以凸显，但形成了一种广为流传的趋势，即让第二“部”不成比例地发展并表现出两个明显不同的阶段：在回到主调途中的嬉戏与探寻的倾向和因此产生的凭借记忆把握的使向外发展的乐曲最终回到主调上的要求。（巴赫在他的第二部《平均律钢琴曲集》的前奏曲中完美地展现了这一点，尤其是那些在 D 大调、f 小调和降 B 大调前奏曲中，尽管历史安排了他的儿子而不是他将呈示部、发展部和再现部的原则传于后人。）延长作品长度或许会带来对比性更强烈的乐思从而强调了现有的调性对比——人们熟知的第一和第二主题或主题组——演奏谱系

(genealogy) 就十分清晰。但调性是指导因素：呈示部从主调出发，结束时建立起一个新调和新的乐思（第二主题）；发展部不受约束，通过连续转调，但最终转入再现部；再现部重现呈示部的乐曲，但限制在主调辐射范围之内，然后对这样的再现部可加上尾声，也可不加。经过无数次各式各样的修正改动，这一形式成为自古典时期以来千百万著名乐章所共有的形式。它已被接受为奏鸣曲和交响曲的第一乐章的形式，但其蕴涵是无限的：慢板乐章和终曲也同样受其影响。到了贝多芬时代，正如过去赋格之于巴赫，奏鸣曲式也成了作曲家们的第二天性。

贝多芬并非一下就全盘接受了这些新的影响。他童年时代的乐器仍是大键琴及其较优雅的同类乐器：小型拨弦古钢琴（更不用说管风琴了）；海顿和莫扎特的最伟大的作品尚未问世。但莫扎特的名声已远及波恩，其轰动程度之大使贝多芬的父亲亦曾希望（徒劳的希望）他的儿子成为一个神童；贝多芬于 1787 年首次访问维也纳时在莫扎特面前演奏过。在那个时代，“演奏”意味着在一指定的主题上即兴演奏，由于这正是贝多芬之所长，莫扎特说他将来一定前途无量。拜师莫扎特的计划并未实现：到贝多芬重返维也纳之时（1792 年），莫

扎特已不幸离开人世。在同一时期，海顿在他成功的伦敦之行的往返途中顺访波恩，在贝多芬最后一次离开莱茵兰（从此之后再也没回去）之时，他早年的朋友兼资助人华德斯坦（Waldstein）伯爵（后来贝多芬为纪念他，而写了 Op.53）恳请他在维也纳好好学习，“在海顿的指导下”追求莫扎特音乐的精神。跟随海顿的学习并不是完全成功的，贝多芬从其为作曲家角度学到的东西无疑多于从其为教师角度学到的东西。不久海顿再次出访伦敦，贝多芬便又向别人学习：约翰·申克（Johann Schenk）、阿尔布雷希茨贝格（Albrechtsberger）、萨列里（Salieri）和阿洛伊斯·福斯特（Aloys Förster）。他对内费的影响仍念念不忘并写信对他说：“假若我成为伟人，你也将同享我的成功。”但贝多芬首先追求的是独立：他最伟大的导师是他自身的体验。他的体验很早就使他懂得，不朽的艺术必须以相反和互补的方式使人产生满足感。音乐可以影响情感——心与心的交流——但也存在着使心灵得到满足和以最有力的形式表达乐思的愿望。你如愿意可称此为音乐的建筑学特性。即使是一个不懂的听众听到一首优美的音乐亦会有所感觉，因为作曲家对形式的追求使得他必须梳理自己的思想并使其升华。这种意识在贝多芬的三重奏 Op.1 和钢琴奏鸣

曲 Op.2 中清晰可见。

顺便说明一下，作品的编号是对贝多芬作品的排列顺序合理但非无误的指南，因为这些编号指的是作品的发表日期顺序而不是完成的时间顺序：譬如说《第二号钢琴协奏曲》（Op.19）是一部比《第一号钢琴协奏曲》（Op.15）更早的作品。但在钢琴奏鸣曲中惟一引起误会的是由两首耽搁数年的令人喜爱的“简易”乐曲构成的 Op.49。在这方面对总谱草稿进行研究是有益的，但不同作品的漫长和同时的构思过程却使确定作品的真实日期变得十分困难。然而，我们还是知道 Op.2 的三首奏鸣曲于 1795 年已创作完毕，并知道它们从一些更早期的作品中吸取了一些素材用于其中第一首的慢板乐章和第三首的第一乐章。这三首乐曲是献给海顿的，但没有使用任何赞美之辞。海顿或许十分失望，但贝多芬在维也纳生活三年之后已无须听命于人，他可以依照自己的意志行事，钢琴已成为他本能的手段，为他带来许多进入上流社会的机会。他接受资助无须违背自己的条件：自巴赫时代，或海顿的童年时代，甚至自更近的莫扎特时代（莫扎特经历了过早成为自由作曲家之悲剧）以来形势发生了变化。法国大革命震撼了整个欧洲，新自由主义在贝多芬的

音乐作品中得到了大胆的表现。这是一个他可用标有“思想拥有者”的名片与其兄弟那印有“房地产拥有者”字样的炫耀的名片相抗礼的时代。

世纪之交

Op.22 以前的奏鸣曲

《f 小调奏鸣曲》Op.2/1

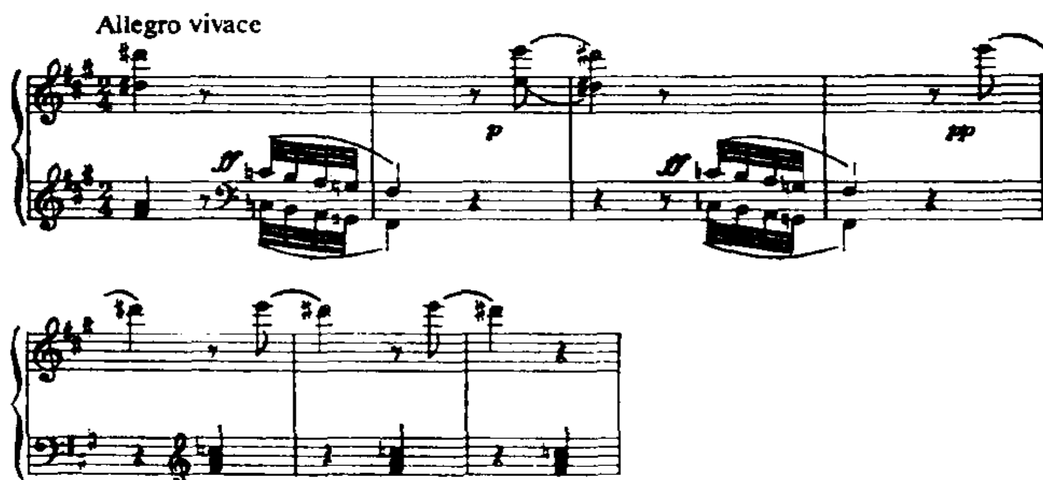
第一奏鸣曲的开头音乐已作为贝多芬独特地运用力度的例子，已援引于谱例 1。其主题乍看上去具有莫扎特的风格：即曼海姆乐派的上冲音型，莫扎特的大作《g 小调交响曲》的终曲以此开篇。虽然莫扎特在听到曼海姆管弦乐团的精湛表演之前事实上已在一首更早期的调性相同的《第二十五号交响曲》运用过同样的跳进音型（C.P.E.巴赫在一首 f 小调的钢琴奏鸣曲中亦同样使用过此法）。这形成了有趣的比较。莫扎特为其整个戏剧效果而紧扣主题并以此结束全曲；贝多芬则以此手法作为主题的开端，旋即突然跳进着奏出一个很强的高潮，高潮结束后力量耗尽，停顿片刻，更细腻地用一完全不同的调性展开主题，然后打破原来的拍值进入第二

主题。他并不是总在开始运用如此惊人的手法。此组奏鸣曲中的其他几首开始的音乐表现更精确更舒展，但此例说明低估“早期的”贝多芬是多么的危险：任何人都不能仅根据音符推测其力度。该乐章与开头的气势相适应，运用了最简练的奏鸣曲形式，没有毫无关联的音符，没有仅以再现为目的的移调。贝多芬学习莫扎特的小调作品，特别是那些把第二组主题从关系大调变为小调主音而产生特殊的戏剧效果和感染力的小调作品。在他的后期作品中，他往往更愿意将它们置于大调上，让尾声再次引入小调，而此处尾声只不过是一种突然中断和最后收束（cadence）的延续。f 小调和 F 大调贯穿于这首奏鸣曲。大调柔板衍生于一首早期的钢琴四重奏，音乐织体（texture）时时显示出弦乐对话的丰富性：它那恬谧的美感被刺耳的小九度不协和音所破坏，这是莫扎特的风格，但开始乐句的钢琴化变体却更多地归功于海顿。小调与大调在小步舞曲和三声中段（trio）中交替出现，终乐章没有欢快的结尾。此曲刻画出一幅暴风雨的图画，开 Op.27/2 和 Op.57 之先河，从中间长时间的“慰藉性的”坎蒂莱那（cantilena）回归已成为音乐情绪转换手法的典范。

《A 大调奏鸣曲》Op.2/2

贝多芬寓无限活力与意义于少量音符的才华，在大多数版本的奏鸣曲中提供的开始几小节音乐的索引中得到说明。此举抑或有事后诸葛亮之嫌？最小的节奏胚芽可以统驭整个乐章，贝多芬素来享有即兴演奏家的声誉，这无疑在很大程度上都应归功于他善于从微小处大肆发挥的禀赋。不过在作曲中，基本音型常常是经过先前长期思维的提炼：《F 大调第一号四重奏》（Op. 18/1）最初的乐句看上去好像是自然天成，实际却是经过反复修改而成型。Op. 2/1 亦如此；但据我所知，Op. 2/2 和 2/3 的乐谱初稿现已佚失。谁又能预知 Op. 2/2 开始时的轻松音乐会在呈示部的中间部分引向为下谱所示的这些戏剧性的变化呢？虽然从这一摘引部分尚难看出，但 A 大调所占的时间远远多过 f 小调：二者相比较，它亦被认为更冗长，但它主题丰富，由于想了不少办法，第一乐章的呈示部仍保持了比例的协调。曲中有些具有挑战性的密接和应乐段（stretto）和跳进从而提高了演奏难度，第二主题中有些大胆的等音转换，但慢板乐章不同寻常地标有“广板、热情地”字样，这一乐章包含了

谱例 2



作品的灵魂，其高洁的主题要求一种以法国号与低音提琴拨奏相结合的管弦乐式的音响：这是对演奏者想像力的一个试验（touchstone）。

Op.2 中的全部奏鸣曲都有四个乐章，仿佛为交响曲所公认的规模作准备。莫扎特和海顿两人认为三个甚至两个乐章完全可以构成一首奏鸣曲。更大的力量需要更大的空间来展开，因为一般来说，二重奏和三重奏与奏鸣曲相联系，四重奏则与交响曲结合。三个乐章即可构成的协奏曲，以独奏和管弦乐团的竞奏自然而然地拓宽音乐幅度，小步舞曲或诙谐曲都不太适合作交替（antiphonal）处理（诚然勃拉姆斯在许多年之后在其四

乐章的《降 B 大调协奏曲》中提出了一个延误已久的解决办法)。让我们再回到这首《A 大调奏鸣曲》上来：小步舞曲颇有预示意义地成了诙谐曲——不是那种贝多芬式的性格多变的诙谐曲，而是一首在不知不觉中开始而又毫无顾忌地结束的小快板音乐。力度变化再次发挥了作用，就连哀诉式的小调三声中段在几小节中便从弱上升为极强的演奏。最后的回旋曲并不华丽，但十分优雅，大幅度旋转性的跳进和华丽的装饰音乐不容许有半点草率之感。中间有一更为活跃的插段，回旋曲主题出人意料地以此与尾部相接，但结尾本身安谧而富有诗意。

《C 大调奏鸣曲》Op.2/3

这首 C 大调奏鸣曲是 Op.2 中的第三首，它光辉四溢，颇受技艺精湛的钢琴家们的垂爱。此曲往往糟蹋在他们手上：经过段往往弹奏得十分草率，把终乐章简化为令人吃惊的六度音断奏练习曲。我们多么难得听到有人哪怕将此奏鸣曲开头几小节的节奏与织体实在地表现出来？正如贝多芬通常做到的那样，四声部式的谱曲使人想到弦乐四重奏，在第 8 小节大提琴首先进入；直到

第一个极强音颇像大管弦乐团的全奏，不宣而入。倘若演奏者漫不经心，不善于观察或擅自奏出一个渐强的段落，所有这一切也就荡然无存了。然而，甚至对于一个六四和弦与尾声中简短的华彩乐段（cadenza）来说，主音（key-note）都是十分响亮的。极强的经过段的构成材料平淡无奇，如琶音和分解的八度音——用瓦格纳的话来形容，是皇家晚宴上的碗盘的叮当声响——但它传达着青春的激情，贝多芬通过不断把玩第一主题时使人们的心灵得到充分的满足。柔板乐章在开发新的键盘乐色彩方面又是无与伦比的，由于它采用了不同寻常的 E 大调，当主部主题以其他乐章的主调 C 大调雷鸣般奏出时，对漫长的调性关系十分敏锐的人会注意到那精彩的戏剧性效果。诙谐曲这回可真是一个快板，开始想奏出一段优雅的赋格音乐，但后来又放弃了以便展开一个切分的和弦音型：在三声中段结束和诙谐曲重现之后，这一音乐被突兀的音型，引出轻柔地结束在低声部上的尾声。终乐章以高难度的快速六度音开始，尾声最具贝多芬风格，休止很多，令人惊奇的调性变化和假起始句，音乐以突然“落地”的方式结束。海顿亦十分喜欢采用这种出其不意的手法。

这首奏鸣曲的终乐章在形式上与上述奏鸣曲的终乐

章一样，是莫扎特在其协奏曲的终乐章中特别喜欢采用的那种魅力无穷同时兼有“奏鸣-回旋曲式”特点的乐曲。贝多芬在他每一首协奏曲和许多（但绝不是全部）奏鸣曲中都效仿此法。“简单的”回旋曲式仅仅意味着主题的转回，并带有不必与主题相关、相互之间也不必有联系的插部（episode）：教科书是以 A－B－A－C－A……来表示这一曲式的。这样一种随心所欲的处理方法不能满足严肃作曲家创作严肃作品的要求，但回旋曲式的结构原则却魅力无穷。它提供一种不同的、更轻松自由的形式，适合于许多终乐章的情绪。此处一个突出的重复出现的主题实际上能为时代所接受，受到人们的喝彩。但怎样编排这些插部并赋予它们意义呢？这正是奏鸣曲式可派上用场的地方：“可编入三个插部。但采用通常的调性对比手法把第一和最后一个插部当做第二主题来处理，根据作曲家的选择，使中间的插部保持自由状态用于发展部或用作全新的素材。”这样，回旋曲式或者说奏鸣-回旋式的线索就拉紧了：A－B－A－C－A－B－A，B^1 和 B^2 的调性完全不同。这是学习或采用了奏鸣曲式的成分。各种曲式并不是截然分割，死板的东西，它们可以互相影响，互相充实。

《降E大调奏鸣曲》Op.7

Op.7亦以一长大的奏鸣-回旋曲式为终乐章。它的创作时间紧接着Op.2的一组奏鸣之后：是一部单独的作品，作于1796年，是题献给他的学生巴贝特·冯·凯格勒维克斯（Babette von Keglevics）伯爵夫人的。贝多芬不论地位，对妇女都多情善感，妇女对他亦怀有同样的情感，该作也因此被人一度称为《热恋曲》（Die Verliebte）。出版时的原标题《大奏鸣曲》（Grande Sonate）更有意义。该奏鸣曲确实规模宏大，第一乐章标有的"很快而充满活力的"暗示着由此曲迸发出来的不同寻常的活力和激情。它以八分之六的节拍形成汹涌澎湃不可阻挡之势，成串的乐思忽而节奏明快、忽而富于抒情性。频繁使用模进和基本和声确立调性的手法有助于明确突然离调的戏剧性效果。一种简单的音乐手法在开启一扇崭新的大门或指出一个新的方向之时可以极富戏剧性。在首乐段结尾和发展部开始产生的正是这样的效果：这些突然进入新调性的手法表明，这正是托维（Tovey）所说的那种"扩大的和声"形式，而开始的乐曲在乐谱上看起来简单极了：是对降E大调和声充满

自豪而富于激情的肯定。

在第二乐章，有控制的宁静变为汹涌的涛声（人们可想见后来的《华德斯坦奏鸣曲》的引子），出现了自C大调向降A大调神奇的转调，以表现第二个，更令人振奋的主题。（这使人们想起Op.110的第一乐章。）最后四小节以丰富新颖的和声使宁静的气氛清晰可闻，更为重要的是，慢板乐章显示出贝多芬早期最成熟的音乐。第三乐章是一首小步舞曲和诙谐曲的混合体，主要部分是从普通和弦中提炼出来的轻柔优雅的旋律。三声中段充满了阴森恐怖的三连音和神秘突兀的音乐。正如在Op.2/2中那样，终乐章亦少有那传统式的光彩：奏鸣-回旋曲式的主题轻柔如行云流水，而且好像由于对和声的偏爱，在演奏一半时便被人们彻悟了。但其第二旋律进入一个降B的八度延音，开始时意义不明，但为贝多芬表现其富于冲动性的戏剧效果提供了无限的可能性。它在回旋曲主题首次再现之后从B大调向上滑入c小调，以表现一个激越的中间插段，但在尾声中，类似的进行带来的却是一个在遥远的调性上出现的回旋曲主题的遥远的回声。在结束处，当暴风雨般的c小调乐曲平稳地返回到主调时，音乐的连贯性加强了：雄狮变得像绵羊一般。这部充满深情、温暖人心的奏鸣曲很

少被演奏是什么原因呢？是由于此曲为此淡然地结束在柔情似水的音符上吗？

《c小调奏鸣曲》Op.10/1

Op.10也包括了三首奏鸣曲。这些作品起草并完成于1796至1798年间，前两首奏鸣曲因第三首D大调奏鸣曲的光彩夺目而黯然失色。但此组奏鸣曲中的第一首的调性采用了意义深远的c小调，这不仅对贝多芬、而且还为他本人所指出的对莫扎特来说都是一种很特殊的调性。他在聆听莫扎特的《c小调协奏曲》的终曲时说过："我们绝不可能达到这种水准"或大意相同的话，可推想他亦十分欣赏他那首早在1785年就已出版的《c小调奏鸣曲》。莫扎特以颇具戏剧性的歌剧式的男性和女性因素、强音和弱音的交替形式开始；他像贝多芬一样在发展部跳入C大调，但旋即并颇具讽刺意味地让乐曲进入f小调，从而破坏了凯旋般的音乐效果。用莫扎特的《c小调协奏曲》与贝多芬的相比较是很精彩，但有些不公平。贝多芬就其本身的原因尚不能与莫扎特媲美，其音乐形式亦更为粗糙。作为对青春时代的狂热与冲动性的弥补，使他在"不当的"调性上再现了第二

主题，然后又对自己“加以修正”——使人想起他后来创作的《华德斯坦奏鸣曲》。第一主题具有一股喷泉般的力量迅速上行，为钢琴演奏家提供了大显身手的机会，但与莫扎特音乐那大胆的进行不同，这个主题的力量自身枯竭了。此乐章没有尾声：只有两个总结性的和弦。柔板带有一些高尚的意念，但在乐句和风格上有一种呆板的感觉，直到静谧圆融的尾声中才得以解决。终乐章以完整的奏鸣曲式叙述了一系列扣人心弦的事件，但采用了狂热的急板速度。命运——亦为 c 小调的《第五号交响曲》之别名——的阴影总是萦绕周围，第二主题在降 D 大调和本曲所有调性的再现，掩盖了此曲即将结束的事实。

《F 大调奏鸣曲》Op.10/2

c 小调和 F 大调奏鸣曲都恢复到三乐章的布局。除此之外，它们几乎有着天壤之别，因为各种调性的配合在贝多芬的音乐作品中起着极大的作用，不过这种作用却是在下意识中产生的。正如我们刚才已经看到的和在 Op.13 中将再次看到的那样，c 小调极富戏剧性；F 大调是轻松自由的调性，它亦为未来《田园交响曲》

(Pastoral Symphony) 所采用的调。这是一种不成熟的一概而论，但共同的特点俯拾皆是，故难为纯粹的巧合。埃德温·费舍尔（Edwin Fischer）评论说，Op. 10/2 终乐章中的模仿性赋格段使他回想起巴赫的《F 大调二部创意曲》和贝多芬《第一号交响曲》的第二乐章。对此我们还可补充一点，从 Op.33 中的《F 大调小品曲》亦可看出某种同出一辙的特点：F 大调和 D 大调的对奏(vis-à-vis) 与《田园交响曲》的诙谐曲乐章构成联系，此奏鸣曲第一乐章的 D 大调的假再现完整地构成了一个令人陶醉的循环。

《c 小调奏鸣曲》至少在形式上应主要归功于莫扎特，而《F 大调奏鸣曲》则使人想到海顿，就连乐谱上的音符看上去都是如此。此次被牺牲的是慢板乐章，但取而代之的小快板具有其自身的感情深度：舒伯特就一定会毫无疑问地欣赏那种与降 D 大调枯燥的主题相对立的带有伤感且不尽合理的重音记号的三声中段吗？至于上述终乐章，它像是一个由管乐器奏出的乡村狂欢曲，由巴松管率先奏出赋格段，将全体演奏者聚集第二结束主题上的持续低音上。虽然此曲具有小型奏鸣曲形式，但实际上并不存在这样一个第二主题，一个富于生机的音乐动机支配着一切，这又是一种海顿而非莫扎特

式的惯用手法。

《D大调奏鸣曲》Op.10/3

《D大调奏鸣曲》的卓越辉煌使它的地位更高。一些键盘格调约略显出克莱门蒂（Clementi）的影响，在贝多芬离开波恩之前，他的新钢琴风格已在那里闻名了，但是，结构布局的明确性和经济性却自始自终是贝多芬自己的。还有谁能从开始的齐奏主题的前四个音符中引出这种含意呢？

谱例3



聪明的分析家们已发现，终曲主题隐匿在下三个音符中。然而，在贝多芬的作品中，乐章之间，而非乐章之内，有意的影射却罕见，难得找到一首曲子在进行中未触及这种动机。下行半音阶则完全是另外一回事，因为

扫一眼总谱就会发现它连续地以各式各样的形式呈现，出现长大的段落统一地结合为一体。而且，根据形式需要唤回整个主题。慢板乐章（这回几乎不用说了）使这首奏鸣曲成为一首重要的乐曲。甚至那些怀疑绝对音乐表达特定情感的力量的人也必定会感受到这种充满悲伤的气氛，把主题拖向地面之和弦的宁静厚重，令人痛苦的爆发及希望的最终破灭。或者，我们可以用另一种方式看待它，研究其深沉的音响和音区变化，作为慢速6/8拍的奏鸣曲式乐章，它用新的主题替代了发展部（F大调），它采用了一个巨大的尾声，其原调在所有力度级（d小调）上取胜。贝多芬给它标上了“缓慢而忧伤地”（largo e mesto），“mesto”意味着悲伤或凄凉的。它是出于对生命的一般观察，表达个人的悲哀之情，一次不幸的恋爱，对其母亲的逝世之追忆，还是他自己耳聋的征候？仅仅用作曲技巧并不能解释其中的弦外之音，只能解释莫扎特的小调作品中行板和柔板的感情。这部奏鸣曲的“广板”音乐，比贝多芬此前谱写的任何作品都给人更深的印象。

《D大调奏鸣曲》有四个乐章。也许，在“广板”逐渐显示出这种绝对性的重要意义之前，贝多芬已经有意写成随想曲式的回旋曲。为了衔接还需要一些其他手

法：一首古典主义性格的小步舞曲，抒情式的情感，应感激莫扎特的《d小调协奏曲》中“富于同情的”第二主题，贝多芬对这部作品喜爱备至，乃至为它谱写了华彩乐段。三声中段很风趣，充满机敏的妙语应答，但是此刻，我们已适应了白昼的世界，乐于欣赏海顿式的回旋曲式终曲的幽默，音乐处处洋溢着探究意味的三音符动机。

《c小调奏鸣曲》“悲怆”Op.13

在这首《悲怆》（Pathétique）中，我们听到了作曲家第一首享誉四海的奏鸣曲。全称为贝多芬本人所定：这样就避免了其著名的柔板乐章必定赢得这绰号的窘况。该曲于1798年谱成，翌年出版，还是采用了戏剧性的c小调。不公正地滋生的轻蔑已是众所周知的，因为Op.13比前面的Op.10无疑更加引入注目，更加热烈并有挑战性，更加富于控制和统一，情绪上也更加自信。它不再把莫扎特当做楷模，但是，在某些方面要归功于杜塞克（Dussek）那富于感情的风格，杜塞克的奏鸣曲的预示性比其固有价值更有意义。

第一乐章很有戏剧性的序奏远远超过了引子的作

用。它在发展部和尾声中的作用，使我们有理由把它包括在呈示部习惯上的反复中，它使反复之前的延音含意深远，特别是因为第二次延音导致了“庄严而缓慢地”g小调返回。这些肯定会带来平衡吗？此外，贝多芬并没有用返回反复记号来结束“快板”，不过，大多数编辑们已“修改了”这一“省略”。此乐章的精髓和独创性在于“庄严而缓慢地”与“极快而热情的快板”之交替：人们喜欢引用贝多芬更后期的四重奏 Op.135 中的“非这样不可吗？非这样不可！”（Muss es sein？Es muss sein！），来阐明这种对比的统一性。快板本身的驱动力不允许第二组主题中出现暂停，在低音声部和高音声部之间以激动不安的对白开始：宽阔的调布局在此处采纳了降e小调，随后，通过“庄重而缓慢的”乐曲中神奇的等音变换，又采纳了e小调，然后，发展部以快板的速度吸收并变换了“庄重而缓慢的”主题。埃德温·费舍尔把这首奏鸣曲演奏得相当出色，他批评这首钢琴作品具有管弦乐性质。此言甚为中肯：第一乐章看来是从交响乐的角度去构思的，从开头的由强转弱的和弦到基本上伴随着快板乐章的左手演奏的流露着郁积感情的“定音鼓滚奏”。贝多芬不是由于这个乐章才说“钢琴必须砸掉！”，而是由于想到他那个时代的种种乐

器。

“流畅的柔板”曾一度是乐曲改编者和精神错乱者的牺牲品。贝多芬并不打算发展这个主题：他认识到其直接感人的魅力，接受了最简单的回旋曲形式。莫扎特预言了他的《c小调奏鸣曲》柔板乐章中的前两小节，勃拉姆斯则在他的Op.5中追忆了这一乐章的下两小节，两位作曲家都转向了降A大调和低吟的钢琴音区，这些是偶然的吗？在贝多芬的柔板中，有两个插段：一个简短的间奏，生动的独奏声在其中高高升起，还有一个更加激动不安的乐段，其三连音节奏终于顺应了最初的主题。第三及终乐章采用了奏鸣曲-回旋曲式，特征难以捉摸，部分充满渴望，部分有挑战性。插段更具有安抚性，但是它们结果都被拉回到c小调的情绪中。在尾声中，则暗示了进一步的偏离，结果却被突然再次肯定的调性束之高阁了。

我们听说，贝多芬“富于幽默感地”演奏了回旋曲的主题。我们对他的演奏又知道多少呢？凯鲁比尼（Cherubini）把它描述成“粗糙地”，克拉莫（Cramer）认为是“不连贯且杂乱无章”，但是，他们都赞成贝多芬的演奏富于性格和气质，但是，热情与耳聋俱增，直到，按马里昂·斯科特（Marion Scott）的概括，“他的一

首幻想曲就足以使一架钢琴停止活动了”。贝多芬一生中最后几年的家务总管辛德勒（Schindler）叙述了详情。我们从他那儿得知贝多芬不喜欢“微型图画”（miniature painting），但语气坚定地强调一种持续的流畅风格的音调，及始终如一的表现力量。他从莫扎特到克莱门蒂那里继承来的歌唱风格。尽管年轻的车尔尼为他的作品辩护，贝多芬还是批评他那音乐鉴赏家式的举止。今天，我们读到辛德勒对贝多芬演奏的更详细的追忆会感到相当有趣：“他控制住特殊音符的方式，加之一种轻柔滑动的触键法，使音色娓娓动听，听者可以想像他是真的在注视活生生的恋人，并听到他呼叫他那位冷酷的情人。”这里谈到的这部作品即是温柔亲切的《G 大调奏鸣曲》Op.14/2。

《E 大调奏鸣曲》Op.14/1
《G 大调奏鸣曲》Op.14/2

Op.14 的两首奏鸣曲是姊妹作，1963 年在伦敦的一次独奏会上，里希特（Richter）就是这样地演奏了它们。他那亲切的风格适合于这两首曲子，因为它们抵制任何庄重风格的尝试。贝多芬经常以这种方式放松自己

情绪，使从狂暴转到温柔。然而，尽管这两首奏鸣曲紧接在“悲怆”之后出现，但起草可能要追溯到 1795 年。采用 E 大调的第一首使他很感兴趣，于是，创作了 F 大调弦乐四重奏改编曲，而四重奏式的织体在贝多芬的钢琴乐曲中相当普遍，开始的音乐旋律就很明显，不过，终乐章的主题却引起了激烈的重新思考。里希特用悠然自得的行板演奏了第二乐章：人们设想贝多芬原本应用激烈的快板开始这一乐章，这都有助于说明“小快板”这个术语可能会多么暧昧不明。《G 大调奏鸣曲》中间的乐章有基于进行曲般的旋律的一小组变奏，更加使人深信不疑，倍感亲切。两首奏鸣曲均有三个乐章，但是，终乐章的规模相去甚远。《E 大调奏鸣曲》采用了奏鸣-回旋曲式，音调悦耳，结尾处简短地显示出一股力量；G 大调则包含一首纯粹回旋曲式的、不折不扣的诙谐曲，主题匆匆越过小节线，欣喜地发现两个三等于三个二。在这些令人喜爱的作品中，不可能容纳深沉的柔板。要返回到更宏大的规模，我们必须指望下一首奏鸣曲，即 Op.22。

《降B大调奏鸣曲》Op.22

截至1800这一重要的年份，贝多芬在巩固其风格和声誉方面都已成绩斐然。在室内乐方面有了：Op.1的钢琴三重奏、Op.5的大提琴奏鸣曲、Op.9的弦乐三重奏、Op.12的小提琴奏鸣曲，Op.18的弦乐四重奏则是其室内乐作品的高峰；在管弦乐领域，创作了前三首钢琴协奏曲，和作为一个重要里程碑的《第一号交响曲》；在钢琴独奏作品中，创作了前十一首奏鸣曲。这些是主动脉，但还有其他作品——为管乐器和钢琴写的五重奏、法国号奏鸣曲、七重奏等。在所有这些作品中，古典形式都很好用。贝多芬写信给他的匈牙利领事馆的朋友尼古劳斯·兹梅斯卡尔（Nikolaus Zmeskall）："请一定寄给我一两支羽毛笔，我实在缺笔用……"

然而，这一年创作的一首钢琴奏鸣曲，即Op.22却没有包括在上述曲目中。贝多芬对这个作品的成功信心十足，但是作品本身的自信却导致了某种可预言性。事实上，它令人惊异地平淡无奇，坚定地站在十字路口，没有开始任何新的方向。它的布局被制定为四个乐章，但其形式和调性的规范都令人吃惊，如同我们在Op.7

或 Op.10 中的第三首奏鸣曲所发现的那样。很少有大胆的个性关系和突发的冲突，第一乐章自始至终贯穿着奏鸣曲式，如此严谨，以致贝多芬虽喜用尾声，却一次也没有增加额外的音符，一种“准时的绝技”（tour de force in punctuality）——引用托维的令人快活的比喻——“犹如当一位划船手的最后一划，把船引向码头，使他能送出双桨，在把缆绳抛给船夫的同时踏上岸去”。然而，在发展部中，慢板乐章主题发生了迷人的变化，而这种和声的复杂变化早已为莫扎特所熟知。这并非轻视于这部作品的独创性，因为第一乐章的乐思体现了典型的贝多芬式的明晰，小步舞曲表现出突发的动力对比，而柔和的奏鸣-回旋曲（与《F 大调小提琴奏鸣曲》同出一辙）则是中间插段的紧张、严谨的发展。总之，这是一部刻意加强的作品，从传统手法中集聚力量。不久就需要这种力量——而作曲家也提供了它。

中　期

Op.26 到《热情奏鸣曲》

人们难得会这样评述任何富有创造性的艺术家的作品，“早期止于此；中期始于此”。便于参考的分界线对连贯性的发展而言，必定是武断的，对于大量作品而言，分界线必定会是弯曲的。虽然如此，1800 年这一年对贝多芬而言是意义重大的：他用交响曲征服了器乐的形式。如果贝多芬展望未来，他几乎不可能预见在随后的四年之内，他竟会创作出《英雄》（Eroica）交响曲。这部前所未有的、划时代的作品。其划时代的特性表现在它既富于表现力和精神力量，又有高超的技巧和结构，我们不禁要把它与个人情况相关联起来。他的听力已经恶化，1801 年夏天，在他致函阿曼达（Amenda）和韦格勒（Wegeler）的信中，流露出他已深陷绝望，自认为是上帝的臣民中最不幸者，这是在“海利根施塔特遗书”事件的前一年。在海利根施塔特，贝多芬思索着死亡。但是，他的内心听觉和他对艺术的热爱赋予了

他生命力，给了他超过二十五年最丰富的创作生涯。

《降A大调奏鸣曲》Op.26

在钢琴奏鸣曲中，没有突然出现《英雄》交响曲那样的作品，有时，以此为名的独立的变奏曲出自人们都知道的《普罗米修斯》（Prometheus）芭蕾音乐：《英雄》的终乐章欲运用相同的主题和一些相同的手法。这是偶然发生的，但是，变奏曲形式出现在我们所列出的下一首奏鸣曲中，即《降A大调奏鸣曲》Op. 26，完成于1801年。此处，与Op. 22截然不同，各乐章的顺序极不寻常，第一乐章是变奏曲，第二乐章是诙谐曲，“一位英雄之死”的葬礼进行曲（这听起来确实有预示性），和一首奏鸣-回旋曲式的、流水般的终曲。变奏手法往往在奏鸣曲乐章中起辅助作用——回旋曲主题在其返回时可能会“有所变化”，慢板乐章主题可能会有些装饰色彩——但是，至此只有一首贝多芬钢琴奏鸣曲，即Op. 14/2包括一组变奏，而后来只有另外三首是这样处理的：《热情》（Appassionata）、Op. 109和Op. 111，后两首把这种技巧推向其颠峰。然而，莫扎特用行板和变奏开始其《A大调奏鸣曲》，贝多芬的Op. 26采用了同样

的作法。主题——舒伯特的一首相同调性的即兴曲与这个主题有某些相似之处——采用了三段体形式：即有自己的中部且回到自身，贝多芬总是以古典主义的严谨来探讨这种形式，在变奏中，也信守这一原则。这个作品共有五段变奏，每段带有一种新的情绪和新的音型。但主题本身绝不会显得不着边际，而短小、自由的尾声似乎像是它的延伸。

诙谐曲乐章难以在葬礼进行曲之后出现，因此，它放在第二乐章。(《英雄》交响曲中的诙谐曲确实在进行曲之后，但它开始时只是悄声细语，而这一首一开始就进入突强音。) 进行曲乐章本身采用了降 a 小调，故意单调地使用这种曲式所喜用的忧郁的附点节奏——与肖邦的进行曲相比较——但不同寻常的等音转调是它的突出特点，“等音的”是表示神秘技术的术语，通过等音，贝多芬以降 G 进入一个音符而以升 F 离开它，由此，开辟了新和声渠道。终乐章是一首道地的触技曲（toccata)，漫不经心地演奏出轻柔的节奏，对于钢琴家，这是很好的练习曲，它使分解和弦的技巧服务于音乐的目的。

《降 E 大调奏鸣曲》Op.27/1
《升 c 小调奏鸣曲》“月光”Op.27/2

这两首 1801 年的奏鸣曲进一步施行了非正统的乐章布局。但是，二者均靠副标题“如幻想曲”（quasi una fantasia）而减轻了非议之词。第一首为降 E 大调，仍由于其“陈腔滥调”的开场乐章受到了批评。从谱面上看，乐曲显得很单纯：乐句规整的分成段落的行板，及一个采用了冷漠无情的关系调，C 大调的不协调三声中段。埃德温·费舍尔叙述了他如何也被这个乐章所困惑，直至他听到一位年轻的姑娘演奏这首曲子。他以“一种自然、轻柔、泰然而忧伤的风格”演奏，“表明这是某种隐匿的痛苦的真正表现”。由此可以看出，这首曲子具有莫扎特晚期作品那种貌似的单纯；若用强迫的表现手法演奏，则没有意义。在这首奇特的富有个性的奏鸣曲中，诸乐章需不间歇地进行演奏：继行板及快板的始乐章之后，是一首有着不祥阴影的 c 小调诙谐曲；接着，一段柔板使人追忆起贝多芬的《第三号钢琴协奏曲》，在终乐章内终止，但又在最后一页上的急板尾声之前重新出现。

第二首升c小调“幻想奏鸣曲”没有如此错综复杂的事物和相互关系的困扰。同样很不寻常地以慢板乐章开始；但其统一性显而易见，而批评之词毫不影响其声誉。贝多芬并未称它《月光》但这个题目适合于第一乐章，且无需蔑视它。按自然补偿法则，在一代人中过于知名的作品易于被下一代蔑视。但是，现在正是我们从偏见中解放出来并重新发现《月光》的时候了。若这个题目惹人恼怒，就把它取消吧，但不要因此误使我们认为贝多芬否认这种形象化的联想。他经常把自己的灵感之源披露给朋友们。是墓地场景的朱丽叶给他带来了灵感吗？据称，他的第一首四重奏（Op.18）的创作灵感由此产生。而《月光》是献给朱丽叶塔·朱奇亚第（Giulietta Guicciardi）的。激动不安的终乐章是表达了贝多芬对其被抛弃的愤怒吗？乐曲超越了这种局部揣摩的意义。

绵延的柔板，也许是贝多芬所谱写的最著名的单乐章，通过遏制形成的整体效果表明他很了解钢琴在其最轻声基准上的歌唱特性。对于演奏者来说“senza sordini”意味着“不用弱音器的”，指的是运用右边而非左边的踏板（或是在早期钢琴上所见的斜撑杆）。人们将会继续争取关于现代音乐会钢琴所需的折衷程度：一些

钢琴家忽视贝多芬的长持续踏板效果；少数钢琴家，像施纳贝尔（Schnabel），从字面意义去理解，表现出一种含蓄、朦胧的音乐织体。如果说施纳贝尔事实上确实搞错了，那是肯定无疑的。因为，如果这些说明对其乐器毫无作用，为什么贝多芬竟会把它们标出来呢？他很少把常规的踩踏板指示出来，特别的说明保证着特殊的效果，正如《d 小调奏鸣曲》Op. 31/2 中的宣叙调注明"像来自坟墓中的声音"那样增强一样。决定什么时候半踩踏板是个人的事，但是，由《月光》的缓慢移动的和声所主宰的任何变化都应觉察不出来：事实上，不应该让日光进来。形式上，尽管它似乎像一首连续的曲调。"柔板"可以分解成通常的第一乐章的段落，带一短小的尾声。但是，轻柔的三连音伴奏渗透全曲：在发展部中，它独自占领着舞台并逐渐上行；在结尾处，它在低音部最低沉的音区消逝。小快板轻柔地打破了这股力量，作为小步舞曲的产物，绝不像一些演奏家们所理解的那么微不足道：尽管解除了大调调式，切分音中仍有一种不安之感。在终乐章中，乐曲的紧迫感要求奏鸣曲式充满戏剧性：这又是一幅暴风雨的图画，甚至较有人情味的热情洋溢的第二主题也未能使之缓和。它主宰着发展部并在尾声中形成精彩的高潮。有一个高潮式的

延音、一个华彩乐段和短暂的安宁；而最后诸小节，则是亨利·伍德（Henry Wood）爵士最喜爱的乐句，“奔向死亡”。

《D大调奏鸣曲》“田园”Op.28

1801年又产生了一首奏鸣曲。与《第六号交响曲》不同，它没有由贝多芬授予通俗的名字，但是，它那占主导地位的阳光灿烂，而非月光闪耀的特性，启发了出版商克兰兹（Cranz）给它命名为《田园》。按照车尔尼的见解，它是贝多芬最钟爱的一首乐曲，他不需要鼓励就会去演奏它，特别是四个乐章中“田园味”最少的第二乐章。但是，第一和最后的乐章开始的主题均徘徊于相同、重复的低音上，这被认为是一种乡土气息的手法。第一乐章一个鲜明的特点是整个发展部从第一主题的一个乐句发展起来的方式。

谱例4



但是，到现在为止，我们已学会了从贝多芬的作品中期

待这种经济性，而这使他能在别的地方不加吝惜——例如，在表现第二主题的洒脱流畅的段落中。这些段落归结为一个结束主题。从谱面上看它为像一首小节线错位的圆舞曲，小节线误置：从实际演奏来看，它也许听起来勉强像一首圆舞曲，而为了抵制这种错觉，有一些证据说明贝多芬打算把带连接线的音符稍作反复。这种效果被称之为抖音（Bebung，字面意义：震颤），但是，钢琴与古钢琴不同，它不能使一个音符在被弹击之后通过手指压力发生颤动：钢琴家所能做的只是在音符回响时抓住它（catch it on the rebound），仿佛连接线（tie）就是一个短连线（short slur），这是一个魔术般地运用在Op.110的宣叙调中的秘诀。

第二乐章开始是一首在如拨奏（quasi-pizzicato）的低音声部上奏出的简单、相当忧郁的歌，一个右手连奏和左手断奏的有效结合，贝多芬曾把它运用到Op.2/3和Op.7的慢板乐章中。这里的调性是d小调，他感到若歌曲为舞曲所取代，就无须避免同主音大调了：在其反复时，歌曲用经过段装饰其反复，而尾声使人回忆起舞曲音型，用小调调式听起来有威胁性。短小、嬉戏风格的诙谐曲的精髓是力度，另一方面，其三声中段顽强地依附于相同的小乐句。在后半部幽默地颠倒了它的收

束。终乐章是一首奏鸣-回旋曲，从而我们能重新认识其第二组主题及其开始的田园风格的舞曲，它以纤柔而轻快的变奏曲回转着。它那轻快活泼的低音在发展部和尾声中也尽情地发挥着，在辉煌的更快的结尾中，低音在跳进，而非轻快活泼地演奏。在发展部的插部，出现了更严肃的内容和对它们进行的对位式的讨论，但是，只对这首快乐的奏鸣曲投下了暂时的阴影。无论快乐与否，没过多久，贝多芬就在笔记本上写道："上帝知道为什么我的钢琴乐曲仍然给我留下最坏的印象，特别是演奏得很糟糕的时候！"或许，这后半句话有一种提示作用。或者也许我们应严肃地对待他大约在那时对克伦普霍尔兹（Krumpholz）说的，他打算重新开始的话？

《G 大调奏鸣曲》Op.31/1

Op.31 中有三首奏鸣曲，第二首《d 小调奏鸣曲》是其中的佼佼者。除此之外，《G 大调奏鸣曲》很平常，几乎没显示出"新的"贝多芬作品的迹象——或者，事实上是这样吗？第一乐章似乎时时在做吃力不讨好的事，采用了一些有趣的结构手法——在第一主题中，G

大调突然跳到 F 大调；在第二组主题中，又出人意料之外地转向了 B 大调而非 D 大调；在再现部中，它以 E 大调返回，然后，以 e 小调滑入原调，修正了自己。这相当枯燥的分析揭示出它与后期的《华德斯坦奏鸣曲》的特性有某种异乎寻常的相似之处（一部较小的作品往往因其成为一部较大作品的先导而著名），尽管材料本身很节省，还是有一些丰富多彩的大小调变化，不多假思索的听众可能把它归功于舒伯特，然而，在这首奏鸣曲出版时，舒伯特才仅仅六岁：

谱例 5

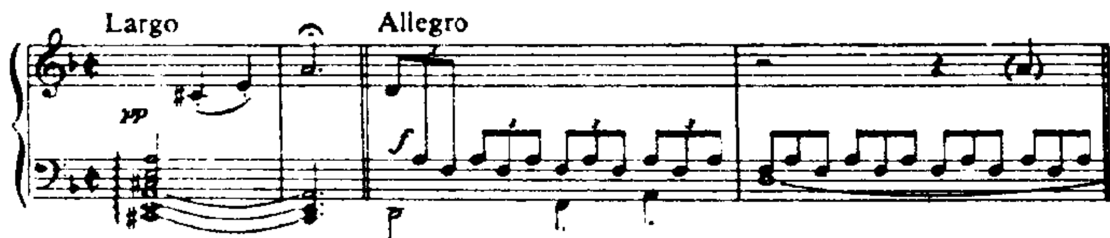


在另外两个乐章中，也颇具舒伯特作品那种极其长大的风格：在优雅的柔板中，它是以丰富的钢琴化风格在一个极普通的旋律型上，精心创作出来的，它期盼着浪漫主义音乐。回旋曲式的终乐章，从容地展开着，直至渐弱的主题回声在急板尾声中，宛如在舒伯特那首绝佳的《A 大调奏鸣曲》中那般戛然隐去。

《d 小调奏鸣曲》Op.31/2

“极其长大”肯定不是一个适于描述《d 小调奏鸣曲》紧张的戏剧性效果的措辞：当辛德勒问贝多芬这首奏鸣曲“意味着什么”时，大师告诉他去读读莎士比亚（Shakespeare）的《暴风雨》（The Tempest）。有时，尽管这被当做对一个傻问题的傻答案而被删去，但其中还是有些意味：例如，在神秘的广板诸小节可以理解的普洛斯彼罗的形象，这一形象在开场乐章中反复出现。随后，转变成快板乐章的主题。也许，这是贝多芬凭着纯粹的意志力量从一个普通和弦中吸取巨大旨趣的最好的简略扼要的例子：

谱例 6



冲突的紧张性在作品的第一行乐谱中就明显可见，与先前《悲怆》中的双速度乐章相映成趣。此处，简短的引

述上面 d 小调的音乐已足以形成一种神秘的气氛，更不用说还有四小节的快板，它们足以将整个的感情和思想冲突摆在我们面前。尔后，作曲家提出了另一个调。这两种“神秘感”，由于缺乏更恰当的字眼，引出了再现部中著名的“墓穴之声”宣叙调，这些段落要靠对贝多芬的踏板记号的想象性地认识去演奏，如果演奏得枯燥无味，一切都会丧失。此乐章的快板部分一旦奏起来，就会体现出《第五号交响曲》第一乐章的那种推动力和紧凑感。然而，这里没有抚慰人心的主题：属音小调的第二主题延续着第一主题骚动的情绪，在感情上与重现的广板形成对比。就在风暴正猛烈时，贝多芬想必说过“钢琴必须砸掉！”

这里有一段音乐说明贝多芬着手对他那时的钢琴的局限性进行了出色的分析。一直到 Op.31 且包括它在内的所有奏鸣曲均为止于中央 C 之上的第三个 F 音的键盘乐器而写。贝多芬热忱地欢迎后来键盘的扩展。但是，如果贝多芬能把最高声部提高八度，Op.31/2 第一乐章中就不会出现这些搅动人心的不协和音了：

谱例 7



第二乐章中具有慰藉和静谧的气质。众所周知，由于第一主题宽广的“声乐般的”跳进和隐伏的贯穿于过渡段的击鼓式的左手音型，这里的柔板难以在演出中实现。像一些其他的古曲主义的柔板乐章一样，它略去了发展部，使奏鸣曲式适应于其扩展的时间范围，以防不适于这种如歌的乐思，并采取了捷径回到开始的材料。最后的小快板乐章采用最完整的奏鸣曲式，发展部很长，尾声则近乎发展部的延伸。这首奏鸣曲很独特，它孜孜以求一种萦绕于心的悲剧情调，几乎不带一丝大调的光彩。尽管它已经向一些听者暗示了一匹骏马的疾驰，其主要性格是感伤的而不是充满活力的，是被追求者而非追求者的，偶然从疯狂的爆发中得到补偿。《d小调奏鸣曲》是贝多芬中期作品系列中的一个里程碑，是“海利根施塔特”年代创作的最富有个性的音乐文献。

《降E大调奏鸣曲》Op.31/3

本组奏鸣曲的第三首体现了绝对的对比性，不仅是情调的反抗和松弛，从更大的意义上说，也是形式上的反抗和松弛，因为尽管它复原到四个乐章，还是没有行板或柔板的位置，但是，它包含了一首诙谐曲（虽然采用了2/4拍和听起来很快但却轻松的步调），和一首小步舞曲——旋律优美、稳健，及一首具有同样中庸速度的三声中段，和弦的节奏强劲（这致使圣-桑〔SaintSaëns〕把它改编成一组钢琴变奏曲）。奏鸣曲中最扣人心弦的时刻是在开始，下属音上的一个模糊不清的加六度音和弦通过一系列优柔寡断的步骤，从节奏与和声方面向着主音解决：

谱例8



这个过程不仅仅是引子性质的：它是第一个主题本身并

从和声进行和所有的方面展开着，但是，当真正第一个和弦表现出其自己的曲调片段，一个附点节奏的下行五度音程立刻在主调上开始了一个更积极的主题，这可能被称之为乐章的“主题句”（motto）。乐曲其他部分的风格虽然豪放，但仍是传统的——毫无疑问，这些乐章与前面的奏鸣曲形成对比，由作品的其他部分演奏出来，这些部分是诙谐曲、小步舞曲、及强劲有力的 6/8 拍“狩猎”终乐章。

《g 小调奏鸣曲》Op.49/1
《G 大调奏鸣曲》Op.49/2

前面已经提到，Op.49 的两首小奏鸣曲谱写得更早一些——大概在 1796 年。每首有两个乐章就足够了，而且作曲家在 1800 年创作七重奏时借用了第二首中的小步舞曲。尽管它们短小，仍然具有作曲家真正的特色——如同贝多芬的音乐小品所体现出来的那样，贝多芬喜欢这样称谓那些朴实无华的短小乐曲。然而，尽管它们并非无足轻重，但还是由于两首接作品序号紧随其后出现的两首出色的奏鸣曲而全然失色。

《华德斯坦奏鸣曲》和《热情奏鸣曲》形成了整个

钢琴奏鸣曲系列中间的两个高峰，需要详尽的研讨。在它们之中，潜伏着一首奇怪的、而且奇怪地被忽视的作品：《F大调奏鸣曲》Op.54。三首奏鸣曲全部作于1804年，倘若贝多芬没有为钢琴谱写更多的作品，我们也仍然感到，他在这一体裁上毕生所做的工作是完整无缺的。而结果是，在后来的五年中，他没有再谱写钢琴奏鸣曲，但因为他在过去九年中已完成了不下于二十三首，钢琴家们也就难加非议了。

《C大调奏鸣曲》"华德斯坦"Op.53

这首奏鸣曲奉献给贝多芬的、忠诚的资助人华德斯坦伯爵：作品由此得名。使贝多芬形成前所未有的宏伟风格的原因之一，是他于1803年得到一架向上扩展了音域的埃拉尔德（Erard）钢琴。这还导致贝多芬重写了《c小调协奏曲》中的某些乐段。不过，就我们所知，他没有再触及更早期的奏鸣曲。其次，他的风格也在其他方面上扩展起来；《克鲁采小提琴奏鸣曲》（Kreutzer Violin Sonata）谱写于1803年，《英雄交响曲》写于1804年初，随后很快产生了歌剧《莱奥诺拉》（Leonora，别名《费黛里奥》）。《英雄交响曲》特别扩大

了奏鸣曲式的时间长度，其第一乐章以长时间的力度和调性关系的铺排适应奏鸣曲式的时间长度。《华德斯坦奏鸣曲》按时间算并不很长：几乎还没有《降 E 大调奏鸣曲》Op.7 那么长。但是，对于一首三乐章的奏鸣曲而言，它可能算长了，而贝多芬预见到了在非常长大的回旋曲之前采用传统上的行板的危险性。贝多芬拒绝了这种作法——这部分作为独立的“亲切的行板”幸存下来——他写了较短而更加深刻的柔板音乐作为终曲的引子来替代它。他竭力争取在一部整体作品中有更强的统一性，在贝多芬的中期作品中，慢板乐章和终乐章之间显示出许多这样的联系——在最后两首钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、第一首“拉苏莫夫斯基”（Razumovsky）四重奏和《热情奏鸣曲》中都是如此。第五号和第六号交响曲也是使其终乐章成为前面乐章的结果。但是，这种手法并非变成一种习惯，它总是按不同的方式被运用着：《华德斯坦奏鸣曲》中的回旋曲轻轻地悄然而入，《热情》终乐章极强地戏剧性地闯入。贝多芬也不喜欢不同乐章之间明显的互相借用材料——这样的例子可信手拈来。或许有些微妙，甚至是下意识的联系，但是，贝多芬的基本原则是要求乐章的神圣感和完整性。

请演奏家们注意，《华德斯坦奏鸣曲》的三个乐章

均以非常轻的演奏的开始，而其最常见的标记是“自始至终的很弱”。缓慢的传统手法对这首奏鸣曲的严重破坏大概超过了对其他奏鸣曲的干扰，尤其是在速度和力度方面。在贝多芬作品中，力度变化所显示的远不止是光与影；它们展示了自然景物的外观、山峦和溪谷。至于速度的一贯性，又必须引用托维的话了：“形成开场的雷电般的响声及把 E 大调主题阐释成虔诚的行板，所有这些传统的钢琴化手法只不过是对疲劳的掩饰。”在以古典主义风格构想的乐章中，基本速度是必需的，因为正是它维系着音乐的戏剧性发展并赋予音乐动力和连续性。如同人类的脉搏，节拍并非机械呆板而是灵活的，并可以改变情调；然而，如果它变化太大，或者反复无常，有机体就会出毛病。在《华德斯坦奏鸣曲》中，没有疲劳的余地；在最宁静的时刻和在最狂喜的高峰，音乐都是同样的健康与有力。

活泼有力的快板首乐章从 Op.31/1 的音乐中继承了某种不同寻常的调性变化特点，但并无相似之处。贝多芬的早期奏鸣曲都没有强烈地突出主部主题，而更加广阔的调性对比（在第二组主题中 E 大调替代了 G 大调）增强了富有节奏感的、跳动的第一主题和圣咏式的 E 大调主题之间的情绪对比。两个简短的应答性音型从前

者的音乐化出，由于它们在发展部中起着较大的作用，不妨引用如下：

谱例 9



第一主题快速发展，但很快就停在了 c 小调上，仿佛碰到了不可逾越的悬崖陡壁。然后逆和声方向重新开始；解释了第二组主题以中音取代属音的非正统取向的原因，以后在这一乐章，又面临“悬崖陡壁”时，乐曲来了个轻快的迂回。这种出乎意料的手法，像舒曼《钢琴协奏曲》中著名的“错音”一样，给再现部增加了妙趣。而另一点也必须指出：第二主题首次以 E 大调出现之后，自然可以确信 A 大调是其返回时的正确调性。此处，如 E. M. 福斯特（E. M. Forster）的海伦也许说过的，贝多芬亲自把主题中部相当激烈的转调变成一种纯粹诗化的效果：

谱例 10



就在这个发展部中，贝多芬的新的力量储备取胜。完成上一页谱例 9 所示的模进之后，他就转向了第二组主题，拾起了圣咏式的主题结尾的流畅音乐，并对它作进一步的调性开掘。至此，这种新的将不相关乐思的并置的手法，如对这种手法的探索本身一样富有戏剧性。然而，新的调性可以开启熟悉的门，因此在到达 c 小调时就可以认识这一意义了：通过激动人心的渐强，其属音同样可以顺利转入主调 C 大调，除了没有相应的和声之外，这种做法与《第四号交响曲》中的做法相似。尾声采用了同样宏大的规模，以惊人的中断终止开始，用降 D 大调上呈现第一主题。这种作法，在贝多芬作品中很常见，为最后的终止增添了新鲜感，两个主题的成

分在其中并列在一起，就这样被领回到家中。

这样一个乐章的调性和主题均具有戏剧效果，而任何言辞的分析都不能对作品那种势不可挡的庄严做出公正的评判，或对结尾C大调的完满感人。尽管乐章间的主题关系微妙，如果它们最终能被探寻到，则明显地需要组织各种情绪和调性；既然《华德斯坦奏鸣曲》的回旋曲从一开始就喜欢绵长的C大调和声，那么，则要求更重大的陪衬物，而非相当柔和的“亲切的行板"。替换手法很理想：神秘的极慢的柔板乐章蕴含着不明的询问和静谧色彩。这些转化成一首短歌，从钢琴丰富的低音区开始，尔后，一片寂静并被述说着。

询问式的音乐不断地引向奏鸣曲的主调，达到目标之后即消隐了，并把最终的答案留给宁静、安详的回旋曲主题。谱写这个主题花费了贝多芬巨大的劳动（见第69页，谱例13），它固定在一个深沉的持续音上。重要的是使这个音符鸣响不绝，即或在一架现代钢琴上，甚至冒着使和声模糊的危险也要这样做，而白昼直至第一个最强音时才到来，或许这部奏鸣曲早期的俗称“黎明”（L'Aurore）就是这么来的。回旋曲主题展开得轻松自如，并自行反复，为广阔的布局提供了早期的线索，使这一乐章得以包括两个小调的暴风雨般的插部，和充

分展开的音乐材料。“中庸的小快板”这一从容的速度记号，是另有他意吗？是的：因为，接近结尾时，在激动人心的高潮和休止之后，贝多芬使回旋曲主题以超急速的节拍和辉煌的充满胜利情绪的极快速度旋转起来。

《F大调奏鸣曲》Op.54

Op.54从不曾普遍流行：具有讽刺意味的是，这丝毫不是因为它很平常或很传统，而是由于它极其不符合传统。它并非打算像前后的作品那样探求高度和深度，而是开发了其别具一格的超然幽默。它只有两个乐章。第一乐章采用小步舞曲速度，两次被活跃的练习曲式的双八度音程乐段断开。第二乐章是一首以连续的十六分音符的音型构成的触技曲，以柔和又压抑不住的首创精神在相距遥远的调性上奔驰，在奏鸣曲的展开部中极为突出，在这方面与其手法最接近的，Op.26的终乐章也相形见绌。

《f 小调奏鸣曲》："热情" Op.57

在谈到贝多芬的后期钢琴奏鸣曲时，甚至辛德勒也热情奔放地记述过作曲家那种自由自在的演奏风格。他认为，包括《热情》在内的贝多芬的后期钢琴奏鸣曲应用严格的节拍演奏"纵使允许有偏差，也只能是少量的，肯定不是要求这样"。《热情》，像《华德斯坦》一样，领受了自己多方面的魅力，它对演奏家们来说是一个挑战，它点燃了诗人的想像力，同样引起了钢琴家中的学者和哲学家们的兴趣。出版商所加的题目破例的特别贴切：它并未"安排我们的想像力"，如车尔尼所描绘的暴风雨之夜海洋上的浪涛和远处的呼救。不过贝多芬偶或也非正式地作这种言辞性的阐释。然而，让我们遵从曲谱的事实。第一部分"非常快地"音乐是 12/8 拍，两个主部主题具有相同的节奏特征：

谱例 11



最初的草谱采用的是普通拍子，当贝多芬改换成 12/8 拍时，他不得不为了谱例 11 的小音符在八分音符和十六分音符之间作选择。尽管用连线的记谱法更加复杂，他还是选择了十六分音符，以增强紧张性和统一的效果。而重新回复到八分音符的演奏家们丢失了这部作品的许多特征和动力。动力并非意味着超速，而是稳定的推进力，而且是三连音节奏的持续才导致作曲家放弃了最初的记谱。这种节奏初次听起来如低音部的四音符音型——因为它不可避免地在相同的音符上出现，三个降 D 音落到 C 音上，一直与“命运”相关——但是，随着乐章向前进展，这种节奏发展成几乎恒定的有节奏的敲击，支持着开始几小节的再现。

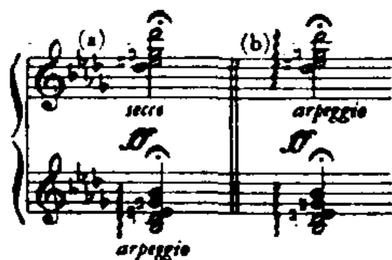
呈示部没有反复—— 一种传统，但并不总是被演奏家们遵守，这是由于希望给听者第二次吸收素材的机会。在两种可能的理由中，其一是，紧迫的戏剧性阻碍了此种拘泥的形式；其二，呈示部以降 a 小调暴风雨般的乐段结束，更易于导致新的而不是旧的调性——在这种情况下，等音变换转到 E 大调。不然，则会合乎逻辑又执拗而坚决地贯彻。用高潮性的尾声和“更快的”所向披靡的音乐作结。自始至终，力度的运用比在《华德斯坦》中更具有爆发性——它适合于《华德斯坦奏鸣

曲》的悲剧性，和戏剧性——而《热情奏鸣曲》的性质是精神抖擞。至于频频持续的那不勒斯六和弦及减七和弦，贝多芬本人说严肃的作曲家仍然依赖于“明智地运用”这些专业工具。（那不勒斯六度是一个专门术语，系指音阶的二度音和六度音降半音及由这些音符产生的和声。如果简单的进行D－B－C变换成降D－B－C：降D是《热情》中喜用的“那不勒斯”音符，那么，任何稍会弹钢琴的人都会感受到这种感情上的差异——根据它被弹奏的方式，或哀婉动人，或气势汹汹。）

在《热情》的两次暴风雨之前，出现了安详的行板及其变奏。一位伟大的、具有浪漫派传统的钢琴家夸大了这种对比，并说“行板”不能演奏得太慢，终乐章也不能演奏得过快。贝多芬则以不同的方式表达：他给前者加上了“活跃地”的标记，给“快板”加上了“但不过分”标记。原因很清楚，“行板”必须有足够的活力以引出流畅的变奏，而终乐章则必须受到一定的控制，从而不会抢占了最后急板乐段的强劲之势。行板的主题，每一半重复一次，音调和谐而美妙，处于庄重的低音区；前三段变奏通过古老的“分裂”程序逐步形成，四分音符乐章让位给八分音符、十六分音符和三十二分音符。它们也提高了八度，形成高潮，又很快地分解成

最后的变奏，这次主题的再陈述，又是在不同音区之间分布着的应答式音源。其最后的和弦是著名的“阻碍收束”（interrupted cadence）：采用了我们熟悉的减七和弦，产生了令人敬畏的效果。先是极弱地，然后是极强地——它们应如（a）那样演奏，把“无伴奏的”（secco）右手和弦戏剧性地加于左边展开的和弦之上，而不像（b）那样，那是大多数较老版本的奏法。

谱例 12



终乐章的激流由此闯入，一个奏鸣曲式乐章主要从一个柔和的“无穷动”（moto perpetuo）主题衍生而来。并且，像《月光》和《d 小调奏鸣曲》的最后乐章那样，自始至终地追求一种单一的情调。此处，贝多芬要求后部分而非呈示部反复——它极大地增加了整体的积蓄效果，并通过延迟反复，加强了急板尾声的戏剧性力量。

插 曲

Op.78 到 Op.81a

在《华德斯坦》和《热情》从不同方面把钢琴奏鸣曲这一体裁推向高峰之后，贝多芬暂时放下了这种表现形式。然而，有些作家认定《热情》产生于 1806 年。但是，其草谱却被提前到 1804 年，它延迟出版大概是由于作曲家没有一位熟悉其笔迹的优秀抄写员和埋头创作下列其他作品的缘故：《费黛里奥》、三首中间的交响曲、拉苏莫夫斯基四重奏：《C 大调弥撒曲》、《小提琴协奏曲》与《G 大调钢琴协奏曲》。事实上，如果贝多芬的创作活动太慢、太吃力，我们倒可以问问他如何获得如此丰硕的成果，但是，他的座右铭似乎是“手头总有许多事干”，而且，如果某一部作品有了麻烦，他就开始另一部作品的思路，从而会有不同的作品同时创作出来。它们也显露出某种交叉影响：《热情》中的四音符动机与《第五号交响曲》和《G 大调协奏曲》的第一乐章有明显的联系，任凭后者在音乐性格上面的巨大区

别，当这两部作品在发展部开头看来是丝毫不变地“引用”音型时，却用了《热情奏鸣曲》的f小调，有趣地显示出作曲家对调性的敏感。

诺特博姆（Nottebohm）及其继承人在音乐草稿方面的工作远远超过了学术价值。他们一直艰辛地搜寻着草稿笔记，其中许多在贝多芬过世之际已经被拍卖或散失，而且他们的工作还包括解开疑点，并把松散的思路连贯和阐释出来。此外，笔记仅仅是为作曲家本人使用而写的，丝毫不顾及字迹清晰与否，而且，一部作品的草谱往往会延续数年：例如，Op.111的快板主题可以追溯到二十年前于1801年记下的一个乐句，上面标着“行板”。诺特博姆在分析贝多芬的作曲方法时，吸引人们注意两个相反的方式，我们不妨称之为“雕刻的”（sculptural）和“建筑的”（architectural）。在某些情况下，他会缠在单一的主题里，经过千锤百炼，直至使之成为最高的、决定性的形式。《华德斯坦》的回旋曲主题就是这样产生的：

谱例 13



此处，即使前两个小节也难以捉摸，然而，它们最终的形式（d）——低音 C 和高音 G 反复的——决定了大半个乐章的性格，一旦发现了，它就成为一个相当简单的节奏胚芽。在其他场合下，贝多芬省掉了细节，成为一个声音建筑师，在一行五线谱上，为整个乐章制定了平面图，标出了转调，在主题尚不明确的地方留出空白。（《英雄交响曲》是以这种方式从一个乐章中抽出第二组主题的著名例子。）因此，一方面片段可以单独地写出来，然后凑到一起；另一方面，它们可以在总体构思的范围内发展——自然地，按照诺特博姆的观察，许多草谱在这两极间徘徊。但是，草谱对于演奏者来说也有实用价值。在《热情》中，它们显示出，贝多芬在记谱上所付出的辛劳；在《华德斯坦》第一乐章的尾声中，为了达到戏剧性的目的，突然地引入了延音记号——“调式音突然被抑制住”——说明，它们应以一种

戏剧意识来演奏。当我们了解了作曲家最初的想法后，他后来想法的意义往往就会昭然若揭了。如果人们见了早期未展开的版本之后，就不会以完全相同的方式聆听或演奏巴赫的降e小调前奏曲的出色的结尾了（在《平均律钢琴曲集》的第一册中）。当我们明白了使贝多芬产生此种乐思的单调乏味的模进之后，我们就会感谢奏鸣曲 Op.90 中开始主题的特性似乎更加生动清晰。

《升F大调奏鸣曲》Op.78
《G大调奏鸣曲》Op.79

当贝多芬返回到钢琴奏鸣曲时，他暂时避开了宏大的风格（正如勃拉姆斯，在交响曲获得胜利的许多年之后转向“间奏曲”，视钢琴为密友），尽管他同时谱写了那首奇怪的即兴式的《幻想曲》（Fantasia，Op. 77）下两首奏鸣曲却短小而简洁。《升F大调奏鸣曲》Op.78 是贝多芬自己所钟爱的一首乐曲，或许，由于其直接的风格导致其他人低估它，但部分原因无疑为它是奉献给泰丽莎·冯·布伦斯维克（Therese von Brunswick）的缘故。这位“亲爱、可爱的泰丽莎”，将自己的画像送给了贝多芬并在上面题写了“赠给无与伦比

的天才”。这部作品只有两个乐章，第一乐章柔板引子的四个小节表明长度适中具有直接凝聚的表现力——一种与早期幼稚的双乐章奏鸣曲 Op.49 完全不同的构思，时时展望着晚期作品中那种升华的情感。这里是此乐章尾声中的几小节，其中，第一主题弱拍的分解及左手的对位音乐十分鲜明地预兆了作曲家最后四重奏的风格：

谱例 14



第二乐章，生动活泼的快板，形式上是一个混合物，不过它似乎像一首奏鸣-回旋曲。只有两个基本乐思：随想曲式的（capricious）和警句式的（epigrammatic），它们被年轻的钢琴家概括得相当好，纵使无礼且傲慢，他

给一位非正式听众介绍这两个乐思，说“首先‘统治，大不列颠（Britannia）’；然后，一切都分成两部分！”

下一首《G大调奏鸣曲》Op.79作品有时也被称做“小奏鸣曲”，孩子可能更容易对它那种率直的感情作出反应；但是，如果这种风格看上去简单且在全部三个乐章中有连续性，这是因为它完全是非人格化的，而前部作品完全是人格化的。它肯定不是一部随后偶然地端出来的早期作品，第一乐章“德国风格的急板”的发展部以典型的中期风格在主题的三个四分音符上大做文章。

《降E大调奏鸣曲》“告别”Op.81a

一种更加人格化的乐章，此次，采用了宏大的风格，回到了1809年最后的这首奏鸣曲中，这首奏鸣曲是降E大调的Op.81a，贝多芬亲自给它命名为“告别”（Das Lebewohl），甚至在曲子的前几个音符上，按音节配上歌词：

谱例 15：



尽管贝多芬意欲再把钢琴放弃几年，“告别”这个名字并非指这种乐器，而是指他的一位亲密的朋友——鲁道夫（Rudolph）大公。贝多芬把许多最气势雄伟的作品奉献给他，包括所谓的《皇帝协奏曲》（Emperor Concerto）、《庄严弥撒》，由此称之为《大公三重奏》（Archduke Trio）的《降 B 大调三重奏》。这并非是永久的告别，而是指在拿破仑一世炮轰期间鲁道夫暂时离开维也纳去流放的事实；奏鸣曲并没有奏出带有悲剧性和战争意味音符，只是满足于描述离别、外出和返回故里那种一般的亲情——事实上，它是三个乐章的小标题。常见的法文标题“Les Adieux”（告别），依然会是贝多芬所诅咒的对象：在下两首奏鸣曲中，他甚至否决了拿破仑一世的这一意大利文称谓，尽管从 Op.106 起，贝多芬使它们复原，他仍旧把 Op.106 说成是为“汉马克拉维亚”（Hammerklavier）而作，德文的“Hammerkla-

vier”意即意大利文的“pianoforte”。《告别奏鸣曲》使用了意大利文的速度记号，用16小节的柔板作第一乐章的开端，以谱例15的三音符动机开始——最简单的号角声——立刻，又用半音重新使它和谐，转向似乎不太可能的降C大调。那些希望在这种布局中推断出更深含义的人会在连续转换的调性中找到不安的伤感的情绪。但是，“告别”一词本身意味着乐观主义而不是沮丧，而乐观的曲调几乎是偶然地奏出，就立刻被后续的快板有力而欢快地奏起来。人们或许注意到，它是在下属和弦而不是在主和弦上弹奏起来的，这给了再现部一个特殊起点。快板乐章是否旨在描绘大公马车的轻快活泼的启程和安全的旅行，完全赖于听者的想像力，但是，在富有诗意的尾声中，有一种明显的向远方退去的感觉。对《告别》主题不断的暗示以及与快板乐章的实际主题的结合，预示着后来的主导动机（Leitmotiv）技法。

在他称《田园交响曲》“情感超过画面”时，贝多芬是通过标题音乐表达思想的。试图在《告别奏鸣曲》的其余部分中挖掘出某些具体“事件”是徒劳无益的。然而，出离和团聚分别意味着悲伤与快乐的情感，而作曲家们早就转向运用小调和大调来表达它们。不稳定的

小调调性不仅能表达伤感而且能表达不安，在贝多芬的“出离”乐章中，音乐，无论我们是否把它与现实情感相联系，所传达的正是这种不安的情绪。此形式不同寻常：它显示出一串乐思，旋即以不同的调性循环再现本身。但是，第三次陈述一开始就漂浮到降 E 大调的属七和弦上，认识到这不仅是调性的回归，也是灵魂的回归，终乐章由此进入。《皇帝协奏曲》的终乐章也在其慢板乐章中进入，并且采用了与这首奏鸣曲相同的调性、相同的 6/8 拍节奏，创作于相同的年代，并且偶然地有相同的受呈献者。所以，发现它们有相似的键盘乐音型也就不会令人奇怪了——并非在主题上，而是在经过段中。《告别奏鸣曲》和《皇帝协奏曲》均得益于钢琴键盘的进一步扩展。《告别》终乐章采用了奏鸣曲式，发展部使渴望破灭并迅速让位给再现部，在稍缓慢的尾声中，对第一主题作了反思式的处理；但是，作为整体，此奏鸣曲并未完全达到最高的时刻，却停在贝多芬中期的辉煌与晚期的内省之间的藩篱上。标题可以托称是个借口；这首奏鸣曲是一首“契机乐曲”。但有人假定下一首奏鸣曲（Op.90）也是受到一种“契机”的激发——然而我们对此毋需过于认真；这里的音乐以更宁静的方式，达到自我满足。

最后的奏鸣曲

Op.90 到 Op.111

《e 小调奏鸣曲》Op.90

又一个五年过去了，1814 年的奏鸣曲（Op.90），更有资格与后期优秀的奏鸣曲而不是与前面几首奏鸣曲相联系。节制只是假象而已。但是，两个乐章的小调-大调对比吸引着贝多芬，他即将在他最后一首奏鸣曲（Op.111）中充分地运用它。Op.90 是奉献给莫里茨·冯·利希诺夫斯基（Moritz von Lichnowsky）伯爵的。贝多芬对其解释得世俗化，富有情趣。伯爵打算娶一位社会地位比他低的女人，e 小调的音乐为他提供了“一场心灵与思想间的拔河赛”，随之通过一首如歌的 E 大调奏鸣-回旋曲“与可爱的人对话”而得到的解决。汉斯·冯·毕罗（Hans von Bülow）恰当地把这个对比概括成言谈与歌声；其他人则认为它是散文和诗歌。第一乐章开

始的主题曲不大会成功的机械性模进的草谱创造出来，通过巧妙的造型和力度的逐渐变化赋予意义；而e小调只是在其抒情诗般的进行中才确立起来，冲突中的“心灵”部分，是一个后来用作结束乐章的主题，根本没有附加的和弦或渐慢。发展部部分，常常由于其简约而被引用，它完全从第一主题的节奏和旋律成分中衍生出来：“思想”部分在起作用。至于第二乐章，一直钦佩这首奏鸣曲的门德尔松，会引以为荣地称其是一首“无言歌”；然而，草谱再次表明，从容安逸的印象并非即刻就能获得——歌曲的乐句需要技巧上的密切配合。各插段的关系都很密切，与总的情调相关。当回旋曲主题第四次在崭新的、丰富的次中音音区唱出之后，则出现了一个亲密的回顾时刻和最柔美的奏鸣曲结尾。这首乐曲远非仅仅唤起一种安详而宁静的情绪：它是思想与感情的净化，在尾声对位声部的表现力中，有一种焕然一新的趣味——它把我们带入贝多芬最后五首奏鸣曲的世界。

《A大调奏鸣曲》Op.101

Op.90的结尾数小节在音乐厅中难以使人接受：在

主题的渐弱的乐句之上，贝多芬写上了“渐慢”，而现在，在优美的十六分音符经过段上，他加上“渐强”和“渐快”直到倒数第二小节的一半时，才达到初始速度；然后，他为全曲的最后一小节加上了“突然很弱”。若不丧失使人痴迷的亲切情调，表现方法的优雅就不能得到夸奖。在贝多芬的时代，独奏奏鸣曲事实上很少在公众中演奏；实在地说，它们是室内乐，是为家庭分享和娱乐而写的作品；今天收音机听众要比正厅前座区后排的与其聆听同样作品的人的境况更好——尽管这要取决于是什么作品演奏的。有气势极其迅猛的奏鸣曲如《热情》与《汉马克拉维亚》，还有其他诉说般的奏鸣曲，像Op.90与Op.101。但是，《汉马克拉维亚》，另具有最宏伟的规模，在其深刻、人格化的柔板中，同样吐露着真情；而完成于晚期之初的Op.101，在其每一个亲切的乐章之后都跟随着节奏强劲有力的音乐。根据辛德勒的说法，这是贝多芬在世时惟一公开演奏过的钢琴奏鸣曲，但具有讽刺意味的是，1816年2月这个日期表明，自《A大调奏鸣曲》Op.101以来，更加亲切的Op.90直至那年夏天才算完成。贝多芬希望这是一种使人惊讶的奉献，但是，是艺术上的赏识而非浪漫的感情导致他选择了多罗蒂亚·冯·爱尔特曼（Dorothea von Ert-

mann）男爵夫人，她是一位钢琴家，用表现力弥补其外在力量上的欠缺，以对贝多芬作品的风格有直觉的理解而著称，当贝多芬要求这部奏鸣曲的第一乐章用"内心深处的感情"（mit der innigsten Empfindung）来演奏时，就显而易见地想到了她。"用内心深处的感情"这一演奏说明比 Op. 81a 中的"丰富的表情"（viel Ausdruck）更加微妙细腻，在 Op. 109 的变奏中，它再度出现。

贝多芬所有晚期奏鸣曲的第一乐章均遵循奏鸣曲式的模式，这完全是贝多芬的本能，几乎每一缕思绪都可以用这种方法开辟途径。然而，思想的多样性与这种曲式的灵活性，在既定的范围内是令人惊异的——严谨中的自由，与无法驾驭的自由相比，是艺术家的更有力的武器。然而，Op. 101 开始的宁静音乐似乎很随便，仿佛一个人谈着话就进了房间：

谱例 16

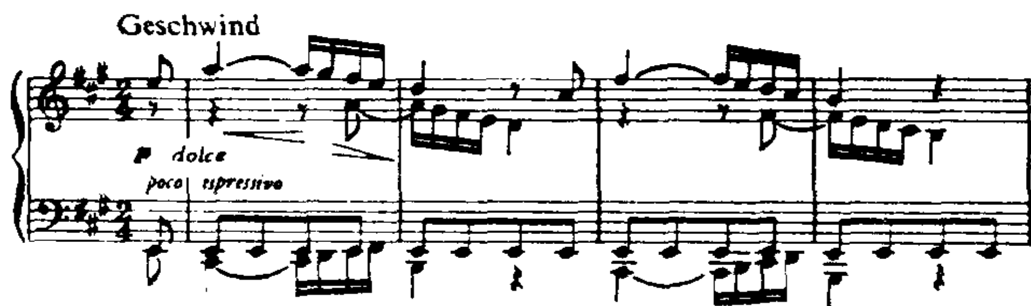


速度中庸，抒情流动的音乐连绵不断，使任何对音乐主题的分析都索然无味，不过，通常的发展部和再现部的阶段依然清晰可见，调性布局直截了当。就在这不间断的旋律线条和回避完满终止的手法中，我们感受到一种新风格：每一乐章的结尾都引出下一乐句，展现新的途径，却不干扰柔和而有节制的氛围。然而，这种氛围在下一个乐章中却突然改变，采用了意想不到的 F 大调的生动的“进行曲风格”，即使在恬静的经过段中，依旧是生机勃勃，附点节奏比比皆是，以弦乐四重奏的方式，在各声部之间纵横交错。此处，采用了有反复的二部曲式，不过，后半部分照《平均律钢琴曲集》第二册中巴赫的一些前奏曲的式样延伸得比自身还长，它暗示再现部，却没有致力于细节，从而新形式继续涌现直至结尾前三小节。在这种古典式的分析中，三声中段总是被视为单独的部分，它采用了降 B 大调：是卡农写作手法的一种奇特简省的实验，宁静而有棱角的乐句相互为关照，有时，只有一小节之隔；有时，才相隔半小节。它与进行曲的回归相连，还与贝多芬对对位法的兴趣不断增长密切相关，这些在对终乐章主题所作的赋格处理中，再次表现出来，并将主宰着下一首奏鸣曲（Op.106）的终乐章。

Op.101 接下去是一个慢速乐章，其庄严而静穆的气氛由于连续运用柔音踏板且不使用表情手法如：“渐强、渐弱、强、弱”等，而变得更浓。它犹如对前一个谱成的《D 大调大提琴奏鸣曲》优美的慢板乐章做为悄声细语的评说，这首曲子于前一年谱成，但是，其结果几乎更能与《D 大调大提琴奏鸣曲》的姊妹作《C 大调大提琴奏鸣曲》相媲美，因为它结束时使人追忆起整个作品（谱例 16）开始的音乐，接着又令人激动地引向终乐章。这种明显的追忆方式成为以后的浪漫派作曲家的常见手法。但在贝多芬那里却很少见。在 Op.27/1 中，他在终乐章的尾声中回顾了柔板的音乐，他称那首奏鸣曲是一首幻想曲，并且（照辛德勒的说法）他称 Op.101 的第一和第三乐章是“印象与幻想”，这些均指出了乐曲的个性。在《华德斯坦》中已采用了一个短小的慢板乐章作为终乐章的衬托物，不过，没有这种主观情绪方面的演奏指示，如“满怀热望地”（sehnsuchtsvoll）和“果断地”（mit Entschlossenheit）。在 Op.101 中，没有篇幅长大的回旋曲；终乐章奏鸣曲以明朗快活的紧缩的奏鸣曲式结束，带有叠加的极为出色的赋格式发展部。即使嬉戏般的情绪也显示出对于对位音乐的理智的喜爱。如后面的“坚决的”第一主题的对题，它出现在

谱例 17 的低音部中：

谱例 17



《降 B 大调奏鸣曲》“汉马克拉维亚”Op.106

到 1819 年，《汉马克拉维亚》准备就绪。这是贝多芬所有奏鸣曲中最庞大的一首，无论在音乐的进行上和时间长度上都成功地把四乐章方案扩大为史诗般的规模。但必须强调的是，这个平常的标题具有沙文主义的意义。比较起来，前几年当中，贝多芬没什么作品，只有不幸：对过继的侄子卡尔（Karl）的没完没了的起诉、健康恶化、耳聋治疗无望，还有钱财的问题。然而，贝多芬的脑海中充满了最重要的创作规划，即《庄严弥撒曲》和《第九号交响曲》。二者均花费了五年多的时间才付诸实现。《汉马拉克维亚》已经在此范围内。《第九号交响曲》完成之后，贝多芬全心投入了弦乐四

重奏；继《汉马克拉维亚》之后，奏鸣曲又变得更加亲切了。贝多芬第一次必须攀圣母峰。贝多芬处于拮据的经济状况中，悲剧性的证明是他愿意在奏鸣曲的长度上向伦敦出版商妥协，删掉整个乐章——他既无闲暇，也无嗜好谱写一部替换的作品——然而，可能有很少未来的购买者会以任何形式来处理它。一个世纪之后，魏因加特纳（Weingartner）把《汉马克拉维亚》改为管弦乐，因而冲破了种种技巧难关，同时也破坏了作品的基本性格：超人的力量的意识。如果一个人乘直升机登上顶峰，那么，成功登上圣母峰也就算不上什么了。这首《降 B 大调奏鸣曲》Op. 106——如果给它一个恰当的标题——应该是奉献给鲁道夫大公，在其草谱中，有一开始主题的变体，配着《万岁、万岁！鲁道夫》的词，这是一首四声部合唱曲的生日祝词，如果需要的话，它为奏鸣曲本身开始喧嚷的音乐提供了线索：

谱例 18



这引人注目的开场立刻被优美、抒情的乐句所平衡，而这些强烈对比的成分集中体现了乐章宽阔的感情范围。反常的是，这样大型的音乐竟受益于戏剧性的片刻，第一页之后，当谱例 18 的音乐重新陈述时，它突然地撞击着 D 大调的一个和弦，由此，开启了通往 G 大调的大门，第二组主题在其中展开了势如破竹的叠交在一起的段落。用“组”这一术语代替“主题”，再合适不过了，因为在呈示部的这部分中，至少有六种乐思，包括长音符的、萦绕心头的歌唱般的音乐，它确实“萦绕着”，喧闹的发展部和尾声等其他部分。其特殊动人的情趣产生于无从捉摸的大调与小调调性的混合。由 G 大调中降 E 和降 B 两个音造成的。莫扎特深知如何从这种方式给明快的主题投下阴影，而在晚期贝多芬作品中，这种混合具有内省的意义，是一种心灵的沉思。在 Op. 101 的终乐章中，我们碰到了这种情况，其中大九度音程向坦率的、反复的乐句猛烈一敲、“当”的一声（第 21 小节以下）；这种手法在贝多芬的后期奏鸣曲中较少见，而在其更后的四重奏中很常见，《汉马拉克维亚》以许多方式从形式上及精神上都企盼着这一手法。为了返回到第一乐章，开始时的紧迫音型为发展部中强劲的赋格提供了充足的素材，而在此开始之前，双小节

线处的情形表明，仅仅靠意志力就能建立起新调性：贝多芬以最简洁的和声形式跃起又停留——事实上，如果作了明显的反复，降 B 和弦足以造成降 B 大调。

第二个出现的是诙谐曲：《第九号交响曲》的诙谐曲亦然。在这两个实例中，柔板深刻的沉思要求采用延缓手法，但是，这里没有停止对比。如果我们能把诙谐曲乐章视为由小步舞曲的舞步中焕发出无与伦比的勃然而出节奏能量，《第九号交响曲》就是扩大了传统的舞曲乐章。Op. 106 的诙谐曲乐章是奇思异想的产物，充满了急转：诙谐曲乐思是一个一小节的警句（epigram），它通过模进重复形成乐句，并且甚至在附点节奏的音符上也配上了和声，仿佛是四个运动的声部——此处又是四重奏的影响。其他和声倾向性则具有典型的第三时期风格：解决的先现和临时的调式色彩。前者消除了小节线的和声的专横；后者，在《弥撒曲》中的“道成化身”（Incarnatus）和 Op. 132 四重奏的“圣徒的感恩歌”（Heiliger Dankgesang）中达到高峰，体现了贝多芬对帕莱斯特里那（Palestrina）作品那种不断增强的热爱。Op.106 的诙谐曲较沉郁的乐句中的调式和声暗示了这一点。

音乐分析家们能从《汉马克拉维亚》这首曲子中享

受到特别愉快的时刻，可以从评述“鲁道夫”主题（谱例 18）开始，它以一个上行三度和一个下行三度的明显特征即：降 B 到 D，D 到降 B，然后注意，这一特征不仅在诙谐曲主题和篇幅奇大的三声中段中，而且在慢乐章开始的音乐中也辨得出来，或许，在最后的赋格内也可看到，但有些独出心裁之处。不管有意或出于本能，作品的统一性显而易见，没有采用实际的交叉引用，如同在 Op. 101 中那样，但是，贝多芬想了一想，感到需要给柔板附加一个序言性的小节，在主题中把一个上行三度音程与一个下行三度音程相配，满足了理论家们的要求：

谱例 19



这段柔板是古典主义钢琴音乐中，最优秀也是最长的单乐章之一，如对此做充分的分析，或试图描述其细节都将写满整整一章。托维在其《贝多芬钢琴奏鸣曲指南》（Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas）中就写了五

页。（他的研究意在进行技术性的分析，但是，这不应吓跑任何研究过和声并认为它单调的人，因为他的漫谈内容和附加评论，像他编辑的那些奏鸣曲中的评论一样，如用英语表达的其他事物一样，富有人性的智慧并发人深省。）柔板的规模与其主题的广度和数量成比例，它以最完整的奏鸣曲式展开，在这些奏鸣曲中，处处见到键盘乐器最完整的表达范围。有趣的是，罕见的升 f 小调竟也激励出莫扎特一个最深沉的慢速乐章，即著名的《A 大调协奏曲》（K.488）的柔板，两部作品开始的主题均转而强调 G 大调的那不勒斯和弦：但是，在莫扎特加深伤感效果的地方，贝多芬却将其扩展成对天堂的匆匆一瞥，把一种类似的和声手法用于表达不同的情感。尽管开始的音乐情绪表现出一种孤独、严肃的沉思，乐曲还是蕴含着浓郁的情感，接着是深沉的宁静，并且，由于第一主题是发展部的主题，所以，在返回时，它被精心地装饰掩盖，把简单形式留给了尾声。但这是一种过于概括性的描述：在此乐章中，几乎没有明显或随意处置的反复。

最后的赋格，冠于所有奏鸣-赋格曲之首，通过一个宣叙调般的幻想性段落进入，经过整个键盘音区的连续下行并时时地为确定方向而被中断。在第二次到达 A

和弦时，满怀激情，和弦消失了，低音部静静地落在 F 音上。F 和 A 这两个音一起暗示了主调降 B 大调的属音：这是赋格开始的提示，一个戏剧性的“识别”时刻。这一手法在《告别奏鸣曲》中已不太精心地使用过。《汉马克拉维亚》的赋格，对任何演奏家的技巧和耐力，及对贝多芬辛苦得来的在对位法上的娴熟技能，都是一个棘手的挑战，它往往在两方面都受到挑剔。尚有两种对立的思想派系：部分人士抱怨贝多芬少数后期作品过分滥用了表现形式，无论这种表现形式系指《第九号交响曲》中的合唱曲，《大赋格》（Grosse Fuge）中的四重奏，还是《汉马克拉维亚》采用的钢琴，并且认为对一位作曲家终极的考验是他应乐于演奏。其他贝多芬作品的忠实爱好者则认为，音乐思想如此崇高，表演者和听众均必须努力去符合它的标准。然而，当今《汉马克拉维亚》中的赋格威慑性的乐器演奏名手愈来愈少了：危险的是，有朝一日它可能被变得听起来很简单。而它绝不简单，跳跃的颤音（trill）和对位声部的参差不齐的棱角，以及主题的剧烈扩展和理智的逆向、横行，既是脑力的，也是体力的奋争。平静的 D 大调乐曲部分由赋格中脱颖而出，与主部主题不可思议地结合在一起。而从整个这部奏鸣曲的成功之中，产生了更易

接近的、不那么超凡绝俗的、创作了其余三首钢琴奏鸣曲的贝多芬。

《E大调奏鸣曲》Op.109

贝多芬在 Op.106 中，运用了最宏大的四乐章布局之后，在其最后几首奏鸣曲中简明扼要和灵活性方面又取得了新的成就。这些作品没有屈服于传统的音乐发展顺序，各部分的比重与分配各具独到之处。例如，Op.109 和 Op.111 按变奏曲式的慢速乐章作结，并在宁静的性情中充分地完成，而这些性情原本会被正统的终乐章，那种返回现实的精神所打破。但是，即使这两个“可比照的”乐章在方法上也大相径庭，Op.109 依赖于变奏曲的对比，Op.111 则靠变奏的渐积。前者始终不渝，直至原主题再出现，后者在长大变型的尾声中发展。Op.111 的终乐章最不寻常：是宣叙调、咏叹调与赋格的结合。迄今，这几部分作品一直被称之为三部曲，而且贝多芬努力使这些主题相互关联，这是有益于后期四重奏的一种游戏。贝多芬亲自指出了解决办法，在 Op.132 中引用了《大赋格》的主题。精神的统一性会在常见的乐句转折处显示出来。作曲家运用了与巴赫

在《约翰受难曲》(St John Passion) 的《它完成了》(Es ist vollbracht) 乐曲中所采用的极其相似的下行小音阶(贝多芬大概从不知道这部作品),使 Op. 110 的咏叙调取得了悲哀的效果。另一方面,在相同乐章中充满渴望的赋格主题好像衍生于整个奏鸣曲开始的音乐。"好像"足够了:毕竟,相同的头脑创作了两首曲子。不同奏鸣曲之间任何更深的联系均能归因于它们共同一种风格和语言这个事实。它们分别完成于 1820、1821 和 1822 年:如果我们不把《献给剧院》(Zur Weihe des Hauses)序曲这首"偶然的"、充满亨德尔式对位法的欢乐乐曲算进来,它们就是这些年中惟一重要的作品了。《弥撒曲》和《第九号交响曲》的创作仍在继续进行着。然而,三首奏鸣曲均形成了自己形式上的规律。

Op.109 用两个短小的奏鸣曲式的乐章作其开阔的变奏曲式终乐章的前奏。第一个乐章仅四分钟,凭"生动活泼"的主题与"柔板"主题的直接对照,确定了双重的音乐性格,而后面的主题几乎立即中断了前面的主题。调性的接续属正常,及情绪与手法和突兀的并置对比却不寻常:无过渡段——一个中断终止造成第一主题到第二主题的转变,是乐章压缩的典型手法。至此,在"生动活泼"的乐章中尚无仓促感:该乐章被称做"但

不过分的”，开始是展开一个单纯的自然音主题，很像一首圣咏，但采用了分解音型法，因而使减七和弦富有戏剧性，在其发起这种意外的、使人销魂、具有表现力的即兴曲乐段中戏剧性就更强。在发展部中，恢复了“生动活泼”的音乐、颤动不安的音型，照巴赫“模式”的前奏曲的方式谱写出来，引向再现部的高潮，与开始的音乐结合，又突然地进入柔板。尾声均衡完美，第一个乐思融入使人激动的纯和声乐句，在结束的数小节中，具有小调-大调伤感的格调。在其《第四号钢琴协奏曲》中，贝多芬已证实了柔情的力量：此处，他也是这样做的。但是，第二乐章不中断地以6/8节拍最急板的果敢的e小调音乐打破了沉思的气氛。应该注意低音部中的音级，因为它们随后会被发展成一个独立的主题，由此赋予开始音乐的返回一种新的意义。这里毫无传统诙谐曲式的痕迹：一切均压缩成一个紧张、简洁的奏鸣曲式的乐章，一个随后而来的变奏曲的完美衬托物。这些变奏的主题是贝多芬最亲切、感人的旋律之一，它们以古典主义乐派的精确遵循着二部曲式的形式，不过有一两段在大幅度变化反复上却走得更远。简言之，变奏1把本身的流畅旋律叠加到原来的和声之上；变奏2，轻快的十六分音符的音型与丰富的对位音

乐的密接和应在各半（“双”〔double〕变奏）的反复上互相交替；而变奏3则运用强劲的双对位法，如同巴赫的二部创意曲。变奏4和5也是对位音乐，前者热烈、开阔且富有表现力，后者仍生机勃勃采取了并有织体赋格；在变奏6中，最初的速度和情绪发生了突变，从反复的持续音中产生了大量音阶和颤音；当主题以宁静、简单的形式再度出现时，靠着这些优势，它不可言喻地显得有所增强。

《降A大调奏鸣曲》Op.110

在下一首奏鸣曲Op.110开始的几小节上，题写着“温雅而庄重地”，充分指出了所有第一乐章主题固有的热情性质。它以从容如歌风格的展开一个非歌唱性的乐思，最轻快的过渡性琶音音型和最精巧的织体，在再现部中围绕着第一主题演奏，显示了它对第一主题的附属性。一切均以井然有序、可预期的奏鸣曲式呈现，短小的发展部仅仅把玩着第一主题，只是似魔术般的等音转调把再现部转变成E大调，取代了主调降A大调，这是贝多芬在关键时刻突然截住的一种方式。（那些发现这种突然的速度变化极不和谐的人应试着把“等音”部

分中的降 F 大调识读成 E 大调，这是一种贝多芬避免运用的、浩繁复杂的记谱法。这是眼睛而非耳朵的事情，但是，它可能影响演奏者对经过段的整个处理方式。）尾声不可避免自然而然地来源于现存的素材，从中我们再一次看到贝多芬转而采用对位音乐作为对旋律的追忆。就是在所引用的第 4 小节的女低音声部中，一些人听出了终乐章赋格的预兆。

谱例 20



第二乐章是由一个 2/4 拍的简洁的诙谐曲加三声中段组成，应答式地运用了力度变化，弱音演奏的 f 小调立刻得到了用强音演奏的 C 大调的回应。在三声中段中，急转在继续着，突然的跳跃后是可怕的下行八分音符下，左手越过右手以掩饰随后右手的跳进——这是演奏

者要适应的重要问题。诙谐曲的返回压缩成静谧的大调和声，在下个乐章之始，朦胧地得到解决。

《汉马克拉维亚》的第一乐章与 Op. 101 的终乐章主要依赖于发展部中赋格的处理，而《汉马克拉维亚》尽其所能利用了赋格形式。有许多把赋格手法与奏鸣曲式相结合的先例，最使人感到惊异的是莫扎特所作的《朱庇特交响曲》（Jupiter Symphony）的终乐章，其中，大多数主题在途中均以对位形式发挥着，为尾声最后的绝技者准备。但是，Op. 110 的终乐章与任何奏鸣曲式均无关，赋格的调入是出于主观情感的缘由，是病愈或绝望之后信心的集聚。（这样理解它并非牵强，因为题写在第二咏叙调“arioso”和第二赋格之上词语“ermattet”和“wieder auflebend”的意义是“精疲力竭的”与“获得新生”。而 Op. 132 四重奏的康复期的《感恩歌》明显地是个人经历转化成的乐曲。）终乐章的形式可简略概述如下：宣叙调、悲伤的咏叙调、赋格、第二咏叙调、第二赋格。宣叙调在落在降 a 小调之前通过远距（remote）调性摸索着，搜寻第一个悲伤的咏叙调，赋格主题从第一咏叙调的终止中产生，出现在主音大调上。赋格以大胆的上行四度向前走着，在其倒数第二个和弦上被中止，又意想不到地解决到 g

小调上，现在，咏叙调又以颤抖的强音自然地发展着，仿佛悲痛欲绝。但是，其最后的收束引入一个宁静的大调和弦，反复了九次，力量一次比一次强，而赋格主题以转位的形式从这片声中脱出，最初是试探性的。通过各种复杂的增减值处理（现在，以其最初的“直接”形式），它终于回到主调降 A 大调，集聚动力和信心，在最后凯旋般的乐章的数小节中，丢掉了对位织体变成纯粹的旋律。终乐章又一次占了整首奏鸣曲一半以上的比重。

《c 小调奏鸣曲》Op.111

在 Op.111，最后一首奏鸣曲中，可以说“冲突”是被平分了，因为它只有两个乐章，它们在一切可能的层面都形成对比：活泼、热情的快板与极单纯、如歌的柔板；奏鸣曲式与变奏曲式；极端的骚乱与深沉的宁静；物质世界与精神世界；小调与大调。将一个乐章的问题解决在另一个乐章里，难道这是解决奏鸣曲的统一性的最终办法吗？然而，作品的舞台没在一页慢速引子上，在几小节“宏伟缓慢的”乐曲中，就给人无际宽广的感觉，并且还证明了，强调最终主调的一个方法就是

在早期阶段离开它，这是海顿的一个习惯，贝多芬在《第四号交响曲》之初就令人惊异地利用了这种手法。在 Op.111 中，三个鲜明的附点节奏的富有挑战性的乐句结束时悄悄地探索着最远的调性，直到停在 c 小调属持续音上，乐曲本身显示出消失的征兆时，突然的渐强开始了快板乐章，这是一个易于分析成奏鸣曲式的乐章，但其简短方式和内容都独具特色。例如，过渡部分，既非一开阔的、如同 Op.110 中有新素材的过渡段，又非同 Op.109 中那样结晶成单个的阻碍收束；这是一首暴风雨般的赋格段，直接来自第一主题的音符——一个命运式的动机，在早期的草谱中就形成并获得了生机。第二组主题也是既简洁又充满戏剧性的发展：其六小节抒情的旋律有辉煌壮丽的太空之感。在呈示部中，它们被猛然中断，而在再现部中的暴风雨般音乐中它们又回来了，达到最高潮之后，又迅速平息下来。在最后的乐句中，奇特地表现了天空中的闪电。

在小咏叹调（Arietta）达到其简单、而至高无上的形式之前，贝多芬否定了许多形式的柔板主题。前两小节的下行音程 C－G 和 D－G 在原草谱上没有，它使人们想知道贝多芬是否从《迪亚贝里主题变奏曲》（Diabelli Variations）中吸取了这些材料。变奏曲式，像赋格

一样，是严格的智力性学科。但是，Op. 109 的变奏曲使每一变奏部从新的角度来看主题，而在 Op. 111 中，它们合乎逻辑地从一首发展另一首，复杂性随之增强。这样，在第三变奏到来之时，主题的天国般的宁静服从于一种极度兴奋的情绪。随后的变奏，其忧郁的低声部音色与高声部中缥缈、轻快的段落互相交错，尔后，严谨的变奏手法暂时被放弃了。上行到愈来愈高的键盘音域的颤音串有一种整首乐曲中最大胆地激动人心的效果。这样大胆的作法，乃至往往由于其毫不掩饰而遭受批评。对许多其他人来说，包括托维在内，认为这是一个“心醉神迷的幻象”。下面的尾声，庞大得足以完整地追忆原来的主题，这次，带有延伸的终止：一个高潮，融入最精妙的形式之中，用颤音加以装饰变形化，结尾富有最高贵的质朴气息。

谱写完这首奏鸣曲之后，贝多芬对于用钢琴作为表现手段表示不满，为继续创作《第九号交响曲》和《庄严弥撒曲》，最终，为了创作最后几部弦乐四重奏，而放弃了钢琴曲的创作。贝多芬在谱写几首音乐小品和有纪念意义的《迪亚贝里主题变奏曲》时才回到了钢琴创作中。然而，Op. 111 很有意义地保留了贝多芬通过钢琴奏鸣曲这一体裁表达的最后的语言。